الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري- قسنطينة

كلية: الأدب واللغات رقم الإيــداع: ....

قسم: اللغة العربية وآدابها رقم التسجيل: ....

بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة

حكايتا: "الحمال والثلاث بنات" و"السندباد البحري" نموذجا

مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم

شعبة : الأدب القديم ونقده

إعــــــــــداد: إشراف الدكتور:

مليكةبوجفجوف دياب قديد

أعضاء لجنة المناقشة

1-الدكتور محمد العيد تاورتة جامعة منتوري- قسنطينة رئيسا

2-الدكتور دياب قديد جامعة منتوري- قسنطينة مشرفا وم

3-الدكتوريوسف وغليسي جامعة منتوري- قسنطينة عضوا من

4-الدكتور محمد بن زاوي جامعة منتوري- قسنطينة عضوا من

السنة الجامعية: 2008-2009



الشكر لله أولا وأخيرا

والحمد لله من قبل ومن بعد

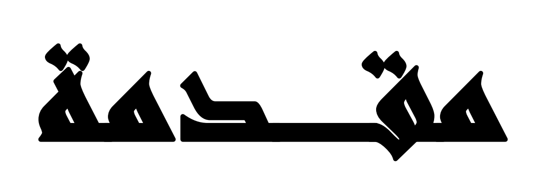
الحمد لله الذي من فضله علي أن سخر لي من عباده من كان لي خير سند وخير معين

في هذا السفر الشاق الشيق

إلى من لم يبخل علي بالنصيحة ، وطعم جهدي صبرا وطموحا وجدا مثمرا

إلى أستاذي المشرف : دياب قديد شكري وعرفاني

وإلى كل الأساتذة الأفاضل خالص التقدير والامتنان .


مقــدمة

انشغل البحث الأدبي في المجال السردي بدراسة البنى والطرائق السردية، اعتمادا على المشاريع التي يقترحها علم السرديات (La Narratologie) ، سواء بتركيز الاهتمام على الجانب الموضوعاتي أو المضموني للخطا ، أو بدراسة مكونات الحكي وآلياته .

لكن المنشغلين بالبحث النصي، أو ما نطلق عليه " علم اللغة النصي" (la linguistique textuelle) توصلوا الى أن النص بناء مكون من وحدات متغايرة ، ويكون من الأجدى دراسة كل وحدة من هذه الوحدات على حدة ، بدل التركيز على البنى الكبرى للنصوص ، تم الاهتمام في مرحلة ثانية ببحث علاقة تلك الوحدة بسائر الوحدات وبالنص جميعه.

وهكذا فان النص – أي نص – يمكن أن يضم في طياته خمس بنى مقطعية، تشمل كل من السرد والوصف والحوار والحجاج والتفسير. وان كان للسرد الحضور المهيمن غالبا ، باعتباره المبدأ المنظم لباقي المقاطع، أو الخطاب الذي يحوي ذلك التغاير ويمسكه ، فان ذلك لا يلغي حضور باقي الأنواع الأخرى ودورها في تشكيل الخطاب بنية ودلالة ، كما لاينفي تلك الحدود الفاصلة بين ما هو سرد وما هو وصف أو حوار أو ... ، كما أن لكل نمط من تلك الأنماط وظائف وأدوارا يقوم بها في النص الأدبي وغير الأدبي .

أما فيما تعلق بالنصوص السردية فان الوصف يأتي – غالبا – في مقدمة هذه الخطابات جميعا ، ومع ذلك يبقى أقل تناولا وتدارسا في الحقل النقدي . لذلك وجه كل من "فيليب هامون "و "جون ميشال آدام" وغيرهما من المنشغلين بهذا الحقل الدراسي ، اهتمامهم إلى بحث موضوع الوصف بوصفه كمبحثا مستقلا، وبدأ التنظير لهذا النوع من الخطاب تنظيرا ينأى به عن تلك الرؤية البلاغية القديمة، والتي ترى فيه محض أداة تزينيه ، أو أنه أسلوب تنميق ، ووسيلة ترف لغوية لا غير. كما يرفض نظرة التبعية التي تجعل من الوصف خطابا مواكبا ، أو أنه لاحق بالسرد ومجرد خادم مطيع له كما يقول "جيرار جينات"– على الرغم من الصبغة التحديثية التي طبعت بحوثه –

ولكنه تنظير يتعامل معه بوصفه مكونا من مكونات الخطاب ، ووحدة نصية متمتعة بكيان خاص ولها اشتغال داخلي وبنية ووظائف مخصوصة .

ومن هذا المنطلق اخترت أن أتناول في بحثي هذا موضوع الوصف في ألف ليلة وليلة وذلك نظرا للأهمية الكبيرة التي يحوزها الوصف السردي- عموما – كما أشرت من خلال استخدامه في رسم ديكور النص، أو فضائه الزمكاني، وتقديم الشخوص الحكائية، وكذا التشكيل الجمالي فيما يتعلق بالبعد اللساني لتلك النصوص، وهو في نصوص ألف ليلة وليلة أكثر كثافة ووضوحا. هذا من جهة، ومن جهة أخرى رغبتي في الخروج عن نمط البحوث المعتادة والمواضيع المستهلكة، ومحاولة التجديد بطرق موضوع ما يزال البحث فيه قائما ، سواء في شقه النظري أو التناول الإجرائي له من خلال تطبيقه على نصوص أدبية ، شعرية كانت أو نثرية . ثم التدرب على مسائلة النصوص، وتحليلها في ضوء مقترحات النظرية النقدية الحديثة ، وان كان الأمر لا يخلو من المجازفة في بعض وجوهه؛ خاصة إذا ما تعلق الأمر بنص ضارب في أعماق التاريخ و التراث الإبداعي العربي كنص "ألف ليلة وليلة"، وما يطرحه ذلك من صعوبات و إشكالات تتعلق في شقها الأول بالنص في حد ذاته، وبالمنهج أو أداة التحليل في الشق الثاني.

فمكمن الصعوبة الأولى يتجسد في كون نص الليالي نصا متعاليا، يحاول الانفلات من كل محاولات التجنيس والتصنيف، أو أنه خطاب جمع، تتقاطع عبر مساحته كل أشكال الكتابة الإبداعية المختلفة. وبالتالي فإن محاولة الاقتراب من تخوم هذا النص ، تسترعي منا الكثير من الحيطة و الحذر المنهجي ؛ حتى لا نقع في مطبات التعميم غير الواعي بخصوصيات تلك التشكيلات والخطابات التي تقع متداخلة في مستوى التشكيل العام لنص الليالي .

وقد حاولنا تجاوز هذا الحاجز بانتقائنا لنصين، وان بدا أنهما يختلفان في الملمح العام ؛ باعتبار أن حكاية "الحمال والثلاث بنات" هي نص قصصي بالتحديد، أما "سفرات السندباد البحري" فهي نص رحلي، يدرج فيما يعرف حديثا بأدب الرحلة

– وهو ما يمنحنا في الحقيقة تنويعات أسلوبية ، وإمكانات دلالية تجعلهما مجالا خصبا للدراسة– إلا أنهما يلتقيان في الرؤية المتحكمة في كل منهما ، باعتبارها تزاوج بين امكانات الواقع وضروب الاحتمال ، وتتراسل فيها الصور العجائبية مع الوقائع الممكنة ، فتجعل إدراجهما ضمن الجنس العجائبي أمرا ممكنا ومتاحا ضمن تلك التنويعات .

وتنعكس الصعوبة الثانية في الجدل القائم حول جدوى المناهج والآليات الحديثة في مقاربة نصوصنا الإبداعية التراثية ، هذا الإشكال الذي شغل الكثير من الباحثين ، وأضناهم جوابه فما كان للناقد الجزائري "يوسف وغليسي" إلا أن يلح ويردد في كل محفل أدبي أن "لا طاعة لمنهج غربي في معصية نص عربي".

وهكذا تتجلى الأهداف التي نروم تحقيقها من خلال هذا البحث ، والمتمثلة في الإجابة عن بعض التساؤلات المتعلقة بحضور الوصف في سرد الليالي ، أو نقول تجليات ذلك الحضور على المستوى البنيوي / الخطي ، وما هي مختلف الأدوار والوظائف التي ينهض بها داخل الحكايتين اللتين اتخذناهما كنموذج للدراسة ؟.ثم هل أن الوصف هو محض أداة تزيينية ، أو أنه من قبيل الترف اللغوي و/ الإبداعي الذي لا تقتضيه أية ضرورة نصية؟ ولا علاقة له بسياق البناء الدلالي للنص، وبالتالي إقصائه من النشاط القرائي التأويلي؟.

من هذا المنطلق جاء تركيزنا على مبحثي البنية والوظائف ، ليكون عنوان بحثنا : **"بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة."**

حكايتي : "الحمال والثلاث بنات" و "السندباد البحري" نموذجا.

وقد آثرنا أن نقسم هذا البحث إلى مدخل وثلاثة فصول ، يكون المدخل عبارة عن مقاربة تاريخية تأصيلية لمبحث الوصف في الثقافتين العربية والغربية، من خلال مسائلة الفكرين البلاغي و/ النقدي العربي والغربي .أما الفصل الأول فحاولنا أن نضمنه مختلف المقولات النظرية التي جاءت بها النظرية النقدية الحديثة فيما تعلق بموضوع الوصف ، ليكون عنوانه : الوصف مقاربة نظرية.

وجاء الفصل الثاني تطبيقيا بعنوان: بنية الوصف في حكايتي "الحمال والثلاث

بنات " و"السندباد البحري" .مهدنا له بالحديث عن حضور الوصف في ألف ليلة وليلة وتجلياته المختلفة، أو نقول أشكال وروده النصي وأنماطه. ثم قمنا بتحليل بنيته وفق تلك الأنماط وهي : الوصف عن طريق القول، الوصف عن طريق الفعل، الوصف عن طريق الرؤية ؛ ذلك أن لكل نوع من هذه الأنواع بعض الخصوصيات التي تميزه، بالنظر إلى مصوغات الوصف أولا أو مقاماته (قول ، فعل ، نظر) وكذا على مستوى طبيعة العناصر الداخلة في بنائه (مسانيد نعتية، مسانيد فعلية، أو أنه يقوم على المزاوجة بين النعوت والأفعال...).

كما خصصنا الفصل الثالث والأخير للحديث عن وظائف الوصف السردية والدلالية ، وفق التصنيف الذي أثبتناه في الفصل الأول النظري .ثم تأتي الخاتمة بمثابة الحوصلة النهائية لأهم النتائج والاستنتاجات التي خلص إليها بحثنا. كما ارتأينا أن نرفقه في الأخير بثبت مصطلحات عربي – فرنسي، ضمناه أهم المصطلحات النظرية و/ النقدية التي اعتمدها البحث ومقابلاتها باللغة الفرنسية وفق الترتيب الألفبائي.

إن البحث في بنية الوصف ووظائفه يفرض علينا إتباع رؤية منهجية تراوح بين الانغلاق والانفتاح، تنطلق من السطح وتبحث في التجليات الشكلية وترصدها ، لبناء أو تحليل مختلف القواعد البنيوية التي تتحكم في انتظام هذه البنى النصية في المستوى العميق. غير أن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد من الوصف والاستقصاء، وإنما يتعداه إلى البحث في مختلف التأثيرات الاتصالية و / الانفصالية لهذه البنى النصية بالمجموع النصي وبسياقه العام. وهنا تنفتح أمامنا مساحة قرائية جديدة تضيف بعدين آخرين للمسافة الأولى "سطح – عمق"، ويتعلق الأمر هنا بثنائية الداخل والخارج النصي. وهكذا وجدنا في مقترحات النظرية النقدية النصية ملاذنا وملجأنا لتحقيق هذه الغايات، واجتياح هذه الأبعاد المتقاطعة و/ المتشاكسة بقدر فائق من الأمان المنهجي، بما توفره لنا مقولات البنية الأساسية والفوقية ، والاتساق والانسجام ، والسياق الداخلي والخارجي ، والمبدأ الحواري للنصوص وغيرها من المفاهيم ذات الطاقة الإجرائية الأكيدة ، من منافذ وسبل للولوج إلى موضوعنا من مداخل متعددة ومتكاملة في آن.

ولم يمنعنا ذلك – طبعا– من الأخذ ببعض المقترحات النظرية التي تنتمي إلى حقول معرفية وتوجهات نقدية أخرى ، كلما دعت الحاجة إلى ذلك . وقد أفدنا خاصة من مقترحات النظرية السردية الحديثة ، على اعتبار أن موضوع بحثنا لا يعدم صلات القرابة بمختلف المباحث التي عرضت لها هذه الأخيرة بالتحليل والتنظير. وفي الأخير نشير إلى أن سمة البحث النصي – في الحقيقة – بوصفه مجالا يعنى بالعمليات المنتظمة لتشكيل النصوص والخطابات أو نقول أبنيتها وقواعدها، وكذا وظائفها وتأثيراتها المتباينة. تجعل منه مجالا منفتحا ومتداخل الاختصاصات .

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا بشكل خاص على الدراستين اللتين أعدهما كل من "فيليب هامون " في كتابه المترجم عن " الوصفي "، وكذا تلك التي أنجزها "جون ميشال آدام" بالاشتراك مع "بوتي جان أندريه " في مؤلفهما المشترك "النص الوصفي". لقد كان لهذين الكتابين رفقة بعض الأبحاث والمقالات المتفرقة الأثر الكبير في إنارة مسالك هذا البحث ودروبه ، على الرغم من بعض الصعوبات الناجمة عن إشكالية الترجمة أو الأخذ عن اللغة الأخرى (الفرنسية). دون أن نغفل الإشارة إلى كتابي "محمد الناصر العجيمي" (الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم) و"محمد نجيب العمامي" (في الوصف بين النظرية والنص السردي) بالنسبة للدراسات العربية، وقد كانا لنا خير معين على فهم مداخل الكتابين السابقين، والتثبت من بعض المفاهيم والأفكار المتعلقة بالموضوع.

وككل عمل بشري ، تحفه المزالق وتتربص به العثرات ، فانه لا يمكننا أن ندعي بأننا قد أوفينا موضوعنا كل ما يستحقه من بحث وتفصيل عميقين ، أو أننا أتينا فيه بما لم يستطعه الأولون ، ولكن عزاءنا في كل ذلك أنه يبقى محاولة جادة منا ببحث موضوع على حداثته العريقة قليل التناول والتدارس، إن لم نقل غائبا عن اهتماماتنا الأكاديمية في الجامعة الجزائرية.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل ، والامتنان الكبير لكل من ساعدني في انجاز هذا البحث ، كل بما أوتي واستطاع. ولأستاذي المشرف الدكتور:

دياب قديد ، شكري الوافر وتقديري الأجل على نصائحه وتوجيهاته ، ومتابعتـــه لهـــذا البحث مذ كان فكرة ، إلى أن صار إلى ما هو عليه الآن.

حفظ الله أساتذتنا الكرام، وأبقاهم لنا منارات تضيء سبيل السالكين .

المدخل

الوصف في التراث البلاغي

و/ النقدي العربي و الغربي.

إن اللغة في تصورها البدائي جدًّا، والذي يجعل منها قائمة من الأسماء المحيلة على ما يعادلهـــا من الأشياء في[*] العالم الخارجي، لا تخلو من الإحالة على الطاقة الوصفية الكامنة فيها؛ "فبمجرَّد إرسال تسمية، يفترض القيام بعملية[1] تشخيص مختزل لخصائص المسمى ووصفا له، وفي مستوى آخر القيام بعملية تصنيف للعالم».

وفي مستوى أرقى، يرى "سوسير" ألاَّ وجود خارج اللُّغة[**]، أي أنه لا تحقق أو تمثل للأشياء ما لم يدرك هذا التمثل داخل اللُّغة ؛ فاللغة هي التي تكسب العالم الخارجي وجوده ومعناه، وبها نتمثل الأشياء من حولنا ونقاربها في وعينا . « وتنهض الصفات بدور كبير في تشكيل رؤيتنا (لهذا) العالم، وطريقة تأديتنا له، وتعاملنا معه (...) واختيار هذه الصفة أو تلك يستجيب لميثاق التواصل الذي ينشط ويبنى في ضوء السياق الحاف بعملية الخطاب. وكما يقول "لنجكار" (Langacher) يمكن النَّظر إلى النُّجوم في السماء، ووصفها باعتبارها مجرة، أو مجموعة غير متآلفة من الشموع أو البقع الضوئية »[2].

ولعلَّ هذه الأسباب هي التي جعلت للوصف هذا الحضور المكثف في خطاباتنا، «فنحن نجده في (الكلام) الشفوي وفي المكتوب، ونصادفه في الخطابات الأدبية، والقضائية، والسياسية، والعلمية، والإشهارية، وغيرها. ونعثر عليه في أرقى أنواع الكلام، وفي أبسط المحادثات اليومية»[3]. وهو إلى ذلك يخترق أنواع الخطاب جميعا، ويقبل الاندساس في نسيج الخطاب بجميع وجوهه ومختلف أشكاله ؛ فيجري استعماله

(*)–هذه الفكرة ناقشها " سوسير " في كتابه دروس في اللّسانيات العامة " .

ينظر: Feirdinand de Saussure : cours de linguistique générale , Edition critique préparée par Tullio de Mauro Payet-paris /1984,p97.

(1)–محمد الناصر لعجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ، الشعر الجاهلي نموذجاً ، مركز النشر الجامعي بتونس ومنشورات سعيدان بسوسة ، ط1، جوان 2003، ص15.

(**)–أو كما يقول " فلا وجود لأفكار محددة سلفا، ولاشيء محدد أو بين قبل ظهور اللغة "–ينظر: المرجع السابق، ص 155.

(2)–محمد الناصر العجيمي : الخطاب الوصفي... ، ص .169.

(3)–محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنّشر، صفاقص الجديد، ط1،2005 ، ص05.

في السرد وفي الحوار، وفي الشعر والملحمة (...) وستطول القائمة إن رمنا التقصي . وبالتالي فحضوره في الخطاب الأدبي التنظيري، والفكر النقدي حتمية لامناص منها، كما يشير إلى ذلك العمامي حين يقر بأن مبحث الوصف ليس بالمبحث الجديد، وأن له قصة طويلة ترجع بدايتها إلى تاريخ بعيد(1). وسنحاول رفع الستار عن هذه المساءلات كما تبدَّت من خلال التراث النقدي والبلاغي العربي والغربي على السَّواء، ولتكن الانطلاقة من الفكر العربي.

يعرف "قدامة ابن جعفر" الوصف بقوله :« الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشُّعراء إنَّما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بإظهارها فيه، وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته»(2). ويقول"أبو هلال العسكري": «أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنَّه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك»(3). ويؤكد "ابن رشيق" من جهته أن :« أحسن الوصف مانعت به الشيء حتى يكاد يمثله السامع»(4).

فالوصف إذن وكما فهمه النقاد العرب القدامى «تشخيص للشَّيء الموصوف ونقل لصورته، حتى يداخل السامع شعور بأنَّه ماثل أمامه يشاهده عينيا»(5). وجماع هذه النظرة النقدية موصول بمبدأ « المحاكاة » كما قرره "أرسطو" « [ف] الكلمات في المنظور العربي القديم قادرة على نقل الأشياء، وتأديتها متى استقام الاختيار وأصاب الواصف رصد الخصائص الأكثر تميزاً لها »(6).

---

(1)–محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص14.

(2)–أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تح/ محمّد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ص 130

(3)–أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، تح/مفيد قميحا ، بيروت ، ص 145

(4)–ابن رشيد القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تح /محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت، ط5 /1986، ج2 ، ص 295

(5)–محمد الناصر العجيمي : الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ، ص 93 .

(6)–محمد الناصر العجيمي : الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ص85.

وموصولاً بهذا المبدأ دائما، نجد حرصهم الشديد على مبدأ «التصديق»، والمتأتي من إمكانية مواطأة الوصف للموصوف وتصويره له، يقول "ابن طباطبا": «فما كان من التشبيه صادقا قلت في وصفه "كأنَّه"، أو قلت "ككذا"، وما قارب الصدق قلت فيه "تراه" أو "تخاله" أو "يكاد"»[1].

ولبلوغ الغاية في ذلك – التصوير الأمين الوافي للموصوف– وجب الاحتكام إلى معايير مخصوصة في تقيــيم العملية الوصفية، والحكم عليها بالجودة أو الرداءة. وتأتي في مقدِّمة هذه المعاييــر الاحتكام إلى التجربة العينية المباشرة، وكذا المعرفة المستقاة من ملاحظة الواقع والتعامل المباشر مع المحيط، "فابن رشيق" يقول: «الوصف لما يرى أصوب من وصف مالا يرى»، و«أصح الكلام ما قام عليه الدَّليل وثبت عند الشَّاهد»، و«خير الكلام الحقائق، وأحسن الشِّعر ما أصاب الحقيقة»[2]. و«كثيراً ما يبرِّر الناقد رفضه للوصف أو استهجانه، والحكم عليه بالرَّداءة بعدم مراعاة "الحقائق" المعروفة، وما قام عليه الدَّليل، وأيدته التجربة العينية المباشرة لسلوك الكائنات الطبيعية أو الحيوانية، أو لسنن تعامل الإنسان مع الوجود وأشيائه، ومع البيئة المحيطة به/ والحاضنة لتجربته»[3]. ومن ذلك ردَّ "أبو هلال العسكري" على الشَّاعر قوله :

جَاءَتْ تُسَامِي فِي الرَّعِيــلِ الأَوَّلِ وَالظِّــلُ عَنْ أَخفَافِهَا لَمْ يُفصَلِ

لأنَّه «ذكر أنَّها (الناقة) وردت في الهاجرة، وهذا خلاف المقصود، وإنما يكون الورود غلساً»[4].

وقد يتراوح مجال التعبير والمحاسبة من سجل المعارف السائدة إلى الاستعمال اللغوي، أو نقول السجل المعجمي، «فقدر الكلمات أن تكون مناسبة للموصوفات، معنية

---

[1]–ابن طباطبا : عيار الشعر ، تح / محمد زغلول سلام : شركة جلال للطباعة العامرية ، النّاشر : منشأة المعارف الإسكندرية ، ط3 ، ص 62

[2]–ابن رشيق : العمدة ، ج1 ، ص 61 .

[3]–محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ، ص 65 .

[4]–أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص 91

لما جعلت له، ومن غير الطبيعي ولا المسموح به رسم شيء بصفة وضعت لغيره، إلا على سبيل المجاز، فإن انتــفى هذا الشَّرط (...) عد عيباً يحاسب عليه صاحبه»[1].

من ذلك قول " المتلمس " :

وَقَدْ أَتَنَاسَى الهمِ ّعندَ اْحتضارهِ بِنَاجٍ عَلَيهِ الصَيعَرّيــةُ مُكــدَمُ

والصيعرية سمة للنوق فجعلها للجمل، وسمعه "طرفة" ينشدها فقال :استنوق الجمل، فضحك الناس، وصارت مثلاً[2].

ويصلنا هذا بالمبدأ الثاني الذي تقوم عليه العملية التقيــيمية، ألا وهو "كلام العرب"، أو الوصف الموافق لما قالته العرب، وجرت به عاداتها في الإستعمال، أو ما رسخ من معرفتهم . والمعول عليه في هذا السبيل هو «ما جرى عليه العرف من أوصاف، وتواضع عليه العرب، وثبتوا أركانه، حتى لآ إمكان لمراجعته، أو وضعه موضع شك وسؤال. فتكون كل عودة إليه بمثابة العودة إلى الأصل والنبع الأوَّل، واستحضار المصدر الأسمى، والقيمة العليا»[3].

ومن هنا أمكن تفسير ذلك الرشوح الواضح لبعض القوالب التعبيرية الجاري استعمالها في الخطاب النقدي العربي القديم من قبيل "قالت العرب" و "هذا ما لم تألفه العرب"، و "لم تجر العادة على هذا الوصف" و"من عادة العرب أن تصف»[4]. يقول الآمدي :« هذا الذي وصفه أبو تمام[*]ضد ما نطقت به العرب، وهو أقبح ماوصف به النساء ؛ لأن من شأن الخلاخل (...) أن توصف بأنها تعض على الأعضاء والسَّواعد، فإذا جعل خلاخلها وشحا تجول عليها، فقد أخطأ الوصف ؛ لأنَّه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعض بالساق وشاحا جائلا على جسدها»[5].

---

[1]–محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي ... ، ص 114 .

[2]–أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص 101 .

[3]–المرجع السابق، ص 114 .

[4]–المرجع نفسه، ص 114.

[*]–تعليقا على قوله : منَ الهيفِ لَو أنّ الخلاخِلَ صورِّتْ لَهاَ وُشَحاً جَالَتْ عَلَيهَا الخَلاَخلُ

[5]–الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تح/ محي الدين عبد الحميد، ص 131 .

ويستمر الآمدي في شرح ما جرت عليه عادة العرب في الوصف في هذا المقام، من أن الوشاح مثلاً يوصف بالقلق[*] للدلالة على دقة الخصر. وجعل الخلخال شبيها به مما لا يستقيم في عرف، لأن الخلخال إنَّما يوصف بالضيق، وبأنه يعض على الساق؛ ليدلَّ على الامتلاء والاكتناز فيقول :« وتصف العرب الخصر بالدقة، وتعطي كل جزء من الجسد قسطه من الوصف»[1]. ثم يضيف: «من عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف، وطي الكشح، ودقة الخصر، إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والري على ما عرفتك»[2].

ولمَّا كان التشبيه من أبرز الأساليب الفنية التي ترتكز عليها الكتابة الوصفية التقليدية[**]، فقد حرص الجهاز النقدي التقليدي على ضبط هذه التقنية ووضع سنن خاص لما يجوز التشبيه به، وما لا يجوز، وفق المبدأ العام الذي يقضي بوجوب مواطأة المشبه به للمشبَّه، وملائمته له، كما يقول "ابن الأثير" :« فما وجدنا فيه مناسبة بين المنقول عنه والمنقول إليه، حكمنا له الجودة، وما لم نجد فيه تلك المناسبة حكما عليه بالرَّداءة»[3]. وكذالك بالنظر فيما قالت به العرب-دائما- ، وجرت عليه عادتها في التشبيه . ونجد صاحب "الصناعتين" يعمل على إحصاء بعض الوجوه التي سارت عليها العرب في تشبيه سرعة الفرس « بالبريق والحريق، والريح والغيث والسَّيل، وانفجار الماء في الحوض (...) وبأنواع الطَّير كالبازي والأجدل والقطا (...)، وأنواع

(*)-الحركة.

(1)-المصدر نفسه، ص 132

(2)-المصدر نفسه، ص 133 .

(**)-يقول العجيمي عن التشبيه " أنَّه مدخل رئيسي إلى دراسة الوصف في الأدب العربي القديم، لا إمكان للاستغناء عنه ". وبعده " مكيفا من مكيفات الوصف موظفا لإبراز الشيء الموصوف و تمثيله للعيان. " ثم إنه يفرد له باباً خاصا بعنوان "حد التشبيه ووظائفه عند العرب والقدماء" يتناول فيه مفهوم التشبيه كما حددته البلاغة العربية القديمة ، وأنواعه ، وكذا وظائفه ، ويلح على أهمية تعرف ذلك في الكشف عن آلية الكتابة الوصفية مادامت هذه الكتابة – على حد قوله –رجع الصدى على نحو ما لما يجري التنظير له في الكتابات النقدية والبلاغية .

أنظر : محمَّد ناصر العجيمي : الخطاب الوصفي ... ، ص 120 – 136

(3)-ضياء ابن الأثير : " المثل السائر " ، تح / محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت المكتبة العصرية، ج1 ، ص 371

الوحش كالوعل والظبي (...) ويشبه بالسهم والريح »[1].

وجماع القول أن الخطاب النقدي / البلاغي[*] العربي القديم، فيما تعلق بالوصف كان ينحو منحى تقعيديا، من حيث أنَّه قنن للوصف مسالكه، و ضبط سجلات القول بالنسبة إلى كل باب من أبوابه، حيث اعتبر النقاد «أن موضوعات الوصف تخضع لقائمات مغلقة نضبط فيها مكونات الموضوع المعني بالوصف سواء تعلق الأمر بأجزاء وأعضاء أو بخصال مجردة تعد أولى من غيرها بانصراف جهد الواصف إليها وأحق بالتركيز عليها، فلوصف المرأة على سبيل المثال، يتعين ذكر الجيد والعينين والقامة، والأرداف والنهدين والخصر، والثغر، واللثة والأسنان والبشرة»[2].

والأمر سيان في وصف الناقة أو وصف الرحلة، أو وصف الطل ...

كما أن الصفات المسندة إلى هذا العضو أو ذاك، قد حددت سلفا من قبل سلطة متعالية، وهي سلطة العرف، بشقيه الاجتماعي واللغوي، كما وضحنا سالفا[**]. واستتبع ذلك أن صنف الشعراء وفق إيجاد تهم أو اختصاصهم في وصف موضوع بعينه، أو تحصيله لبعض النكت التي لم يعثر عليها سابقوه ؛ في كشف صفة، وإماطة اللثام عن خاصية في الموصوف لم يتناولها غيره. أو إتيانه في التشبيه بما لم يأت به غيره، على ألا يبرح دائرة القابل للتصور أو المحتمل الحصول . يقول "ابن رشيق": «والناس يتفاضلون في الوصف كما يتفاضلون في سائر الأصناف، فمنهم من يجيد وصف شيء ولا يجيد وصف آخر، ومنهم من يجيد الأوصاف كلها وإن غلبت عليه الإجادة في بعضها، "كامرئ القيس" قديما، ولأبي "نواس" في عصره، و "البحتري" و "ابن الرومي" في وقتهم، و"ابن المعتز" و "كشاجم، فهؤلاء كانوا متصرفين مجيدين للأوصاف.أما نعاة الخيل "فامرؤ القيس"، و"أبو داود"، و "طفيل الغنوي"، و"النابغة الجعدي" . وأما نعاة

---

[1]–أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص 98 ، 99.

[*]–ذلك أن النشاط النقدي القديم لم يكن مفصولا عن البحث البلاغي و غيره، مما ينصب في بحث الأدب ، و هي خا صة الباحث العربي القديم ،الذي ينحو منحا توسعيا لا تخصصيا، في منا قشة قضايا الأدب وغيره من العلوم.

[2]–محمَّد ناصر العجيمي : الخطاب الوصفي ... ، ص 87

[**]–ينظر المدخل ، ص9–10.

الإبل "فطرفة" في معلقته من أفضلهم، و" أوس بن حجر "، و"كعب بن زهير»[1].

وإن كان أن هذا التصنيف يمكن إدراجه في باب "المعياري"، الذي لم يتعرض للوصف في عمومه، أو كجنس من الخطاب قائم بذاته، على الرَّغم من إقراره بذلك وتثبته من هيمنته ورشوحه في الإنتاج الأدبي[*]، دون رفضه في ذاته أو قبول، ودون إعلاء أو دحض. بل إن مثل هذه الأحكام المعيارية قد اتسمت بالنظرة الجزئية، حيث تعلقت ببيت من الشعر أسندت فيه صفة لموصوف ما، أو شبه فيه بشيء آخر له وجود حسي أو عقلي، ونظرت في مدى مطابقة هذه الصفة لما تعارفت عليه الجماعة في واقع حياتهم، أو ما حوته الذاكرة الجمعية، ورسخ في أذهانهم من معارف الأسلاف وأساليبهم، وكذا مدى ملائمة وجه الشبه لعقد تلك الصلة بين طرفي التشبيه وهكذا...، كما أنَّه لم يتناوله في علاقته بغيره من الأجناس أو الأنواع الخطابية الأخرى، ولم يجعله تابعا لأي منها، مثلما سنرى مع الفكر الغربي .

يقول "محمد نجيب العمامي": «إن الإطلاع على مكانة الوصف في الأدب وغيره، يبين أن الوصف كان عند العرب أداة مهمة من أدوات الإنشاء الفني، جلبت لمستخدميها آيات الاستحسان، بل والإعجاب أحيانا . في حين أنه أثار في الغرب ردود فعل متناقضة، طغى عليها الرفض، بل الإدانة أحيانا، ومع ذلك ففي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن الموالي، بدأ الوصف يكتسب لدى الغربيين وضعا أدبيا "عاديا"، بعد أن حاز أهمية كبيرة في مجالات معرفية أخرى»[2].

وفيما يلي سنحاول رسم تاريخ لما يسمى بفكرة الوصفي في النقد الغربي المعاصر .

يحدد " فليب هامون" (Philipe Hamon) خصائص الخطاب البلاغي الغربي

[1]–ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ج2 ، ص 235.

[*]–يقول ابن رشيق : " الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف ، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه "
ينظر: المصدر نفسه ، ج2 ، ص 294

[2]–محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي ، ص 17 .

القديم، فيقول أنه خطاب ذرائعي (يستهدف نجاعة اجتماعية مباشرة في المحكمة وعلى المنبر وفي المجلس)، وبيداغوجي (يعلم اكتساب مهارات المشافهة أمام الناس، ومهارات التواصل بوجه عام) [1] وتصنيفي (يقوم هذا التصنيف على محاصرة الظواهر البلاغية وتعديدها وتحديدها ووضعها في قائمات وجداول تضبط فيها وجوه الإبداع والصور في عملية مغلقة) [2]. وهو إلى ذلك خطاب معياري (بسبب من خضوع هذا التصنيف إلى سلم من القيم وسلسلة من المقاييس، والضغوط الملزمة، والمفروض إتباعها والأخذ بها بحسب المقامات وظروف الكلام لتحقيق الغاية المستهدفة) [3].

وبسب من هذه المعايير، لا يجد الدارس للوصف حضوراً مركزا أو قواما نظريا حقيقيا –حسب تعبير هامون– في الفكر البلاغي القديم، من ذلك أنَّنا لا نقف على تحديدات خاصة بالمفهوم، بل إن مصطلح وصف فيما يذكر "جون ميشال آدام" (Jean Michel Adam) لم يعرف إلى سنة 1749م[4]. لكن هذا لا يعني غيابه عن الممارسة الأدبية، أو غياب الوعي به في النشاط البلاغي القديم .

غير أن مجموع المقاربات التي أجريت في هذا الموضوع ترتكز جميعها على فكرة المرجع (la référence)، أو أنها ترتد إلى تعيين الموضوع الموصوف، فنجد مصطلحات من قبيل (la chronographie) (وصف الزمان أو الكرونوغرافيا)، و(la topographie) (وصف المكان أو الطبوغرافيا، ويتعلق على وجه الخصوص بوصف المواضع والمشاهد الطبيعية)، (la prosopographie) (وصف المظهر الخارجي لشخصية ما أو البروزوبوغرافيا)، و(le prosopopée) (وصف كائن وهمي

(1)–فليب هامون : في الوصفي، ت/ سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة)، ط2003/1 ، ص 20

(2)–محمَّد ناصر العجيمي : الخطاب الوصفي ... ، ص 40 .

(3)–المرجع نفسه، ص 40 .

(4)–محمد نجيب العمامي : في الوصف ...، ص 15 .

ومرجعه 1993 ص: Adam .J.M :la Description .P U F , que sais .je ? p34

صوري)[*]، والرسم (وهو الوصف الحسي والمعنوي لشخصية ما ويقابله في الاصطلاح الحديث مصطلح (le portrait)، و (le parallèle) (ومعناه المزاوجة بين وصفين في التشابه أو في التنافر لشيئين ويترجم في العربية بـــ "التوازي")، و(hypotypose) (أو اللوحة[**]، وهو وصف حي متحرّك لأعمال وانفعالات وأحداث مادية أو معنوية)[1].

ومن المفاهيم البلاغية الموصولة كذلك بموضوع الوصف في الثقافة الغربية، نجد الصورة البلاغية الموسومة عندهم بـــ: "la démonstration " والتي تعني «عرض حدث خاص من قبيل "معركة" أو "عاصفة" بدقة وصدق، حتى يتوهم السامع أنَّه يعيشه وينهض شاهدا عليه»[2]. وفي مقابل هذا نجد الصورة البلاغية الموسومة بـــ: " la conglobation " ومعناها: «الإلمام بالمشهد المرسوم بالكلمات من جميع جوانبه، وتشكيله في صورة دقيقة لا تهمل شيئا من جزئياته، والمطلوب في هذه الحالة عدم الكشف عن موضوع المشهد وإفساح المجال للمتلقي حتى يعمل رويته، ويجهد تفكيره لكشفه»[3].

والحاصل أن الوصف في البلاغة الغربية ارتبط «في العهود القديمة حتى القرون الوسطى ببعض الأجناس الخطابية، كالخطاب المدحي، أو الجنس الحدثوي المدحي الذي يقتضي الوصف المنظم، ومن جهة المدح لبعض الأشخاص أو الأماكن أو

---

[*]–البروزوبوغرافيا وصف متعلق بشخصية واقعية (personne) ، والبروزوبوبي: وصف متعلِّق بشخصية أنتجها الخيال (وهمية) (personnage) .

– ينظر : محمد نجيب العمامي: المرجع نفسه ، ص 15.

[**]–يقول موليني (Molino) عن مفهوم اللوحة : " مدار هذه الصورة البلاغية ، جعل موضوع الوصف نابضا حيا، حتى يخيل للسامع أنه يعاين مشهدا مباشرة ودون حاجز يحجبه عنه . وتتهيأ أسباب ذلك عن طريق اختيار الخصائص الأبرز حضوراً ،و الأكثر كثافة ، والأدعى إلى شد الانتباه دون الانصراف المركز على الكل. "

– ينظر: محمد الناصر العجيمي :الخطاب الوصفي...، ص 51

[1]–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 22 .

[2]–محمد الناصر العجيمي :الخطاب الوصفي...: ، ص 52 .

[3]–المرجع نفسه، ص 52 .

لفترات السنة، أو لبعض المعالم أو الأشياء المميزة اجتماعيا (...) فيكون نتيجة لذلك نوعا من الهبة العلامية المصوغة في شكل نص تحملها المجموعة على عاتقها، وتنتدب الواصف ليردها لبعض المحسنين (ملكا أو طبيعة أو إله)»(1). وكذلك "الخطاب القضائي"، «لتوضيح بعض المواضع (lieu) والتوسع فيها، كعرض الأحداث، وذكر ظروف وقوعها الزمانية والمكانية، وبيان الأسباب الداعية إليها، والوسائل المستعملة للقيام بها»(2). وأيضا الخطاب الموسوم بالمشاوري (Délébératif)، «وذلك في نطاق وصف السبل الجالية والضامنة للدّعة والموصلة إلى السعادة»(3).

وقد ارتبط هذا المفهوم منذ القرن السادس عشر «بالإشارة إلى مؤلفات تصف مدنا كبيرة مهمة للمهندسين المعماريين والسيّاح والمتسكعين ،ولرجال الأعمـــال المتنقلين»(4). وحتى القرن الثامن عشر يبقى الوصف– كما يقول هامون– «خاضعا لقصديات اقتصادية (الدليل المرشد) وعسكرية (الوصف الجغرافي للمواقع والمناظر)، وهو وصف ميادين قتال ممكنة، يتعين تهيئتها)، كما يبقى خاضعا للتاريخ (الآثار القديمة)، ولمقاصد موسوعية، ...» (5).

وهكذا فالوصف هو دائما وأبداً خطاب مواكب(*)، وهو وقبـــل كلِّ شيء (وصف من أجل)، وهو ممارسة نصية منمـــطة موجـــهة إلى غاية، تؤول إلى أنشـــطة عملية ملموسة (عسكرية، بيداغوجية، وضع الأبحاث، وفهارس، ومخزونات ووثائق وسجلات)، أو اشتـــغال بين نصوص (إعادة الكتابة، القوالب البلاغية، وصف لوحات أو أعمال فنية تصويرية)، أو هو فـــعل فيما يقبل التثـــبيت (الوصف "الثابت" الشـــاهد أمـــام المحكـــمة أو لمسافر)، وليس فيما يحتـــمل الوهم، فالوصف إذن امتـــناع عن

(1)–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 23 .

(2)–محمد الناصر العجيمي :الخطاب الوصفي...، ص 43 .

(3)–المرجع نفسه، ص43.

(4)–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 24 .

(5)–المرجع نفسه ، ص 24.

(*)–العبارة لميشال فوكو (Foucaut) أوردها هامون في كتابه المذكور سابقا ، ص 25

كتـــابة الأدب[*]، وسيكون العمـــل الأدبي في المقابل تجنبًّا أو مجاوزة أو إيواء للوصفي»[1].

إن عبارة "هامون" الأخيرة، تضعنا في قلب الجدل الذي أثاره الموقف النقدي الغربي، إزاء الوصف في العصر الكلاسيكي، والقرن الثامن عشر على وجه الخصوص . فعلى الرَّغم من حيازته واستقطابه لجلِّ المفاهيم والافتراضات الأساسية الَّتي تشكل النَّظرية البلاغية القديمة، إلاَّ أن الخطاب الأدبي المعياري أو النقدي قد عمل على الحطِّ من قيمة الوصف وتهميشه، لهذه الحجة أو تلك كما سيتم توضيحه.

نشير في البداية إلى ما ذكره "هامون" من أنَّ البلاغيين الكلاسيكيين قد عمدوا إلى وضع هذه التفرقة، بين الوصف كوحدة من جملة وحدات نصية أخرى، والجنس الوّصفي –كما يقول – الذي يشار به إلى الترف الوصفي والمبالغة في استخدام هذه الخاصية الأسلوبية، لتغدو المستقطبة للأثر الأدبي في كليته[2].وهو المنطلق الذي اتخذه الموقف النَّقدي في القرنين الثامن والتاسع عشر[**] متكأ لإدانة الوصفي ورفضه.

أي أن الإشكالية تتعلَّق بسيادة الجنس الوصفي، وليس بحضور الوصف في حد

---

[*]–هذا لا يعني الغياب الكلِّي للوصف عن الممارسة الإبداعية ، حيث ارتبط في التاريخ الأدبي الغربي القديم بأدب الملاحم ، وكان له وظيفة جمالية بالأساس وهي وظيفة مثمنة في البلاغة القديمة ، كما يشير إلى ذلك جلّ الباحثين .

ينظر: Genette Dérard : Figures II, collection «Tel quel» aux édition du seuil, 1969, P58.

وكذلك: رولان بارث، فليب هامون، أيان واط، ميكائيل ريفاتير: الأدب والواقع، ت: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1992، ص39.

[1]–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 27 .

[2]–المرجع نفسه، ص 29 .

[**]يـــشير " إيف رويتر (Yves Reuter) إلى أن الوصف في العصور الوسطى كان أقل اتساعاً ، كما أن دوره كان ثانويا ، أو أقل وظيفية ، مما يجعل الإستغناء عنه [محوه] أمراً ممكنا ، فالديكور لم يكن يهتم بتفحص جزئياته ، وإنما اتخذت مظاهره أبعاداً رمزية ، حيث أن الكتاب يقتصرون على ذكر خاصية واحدة للمكان أو الشيء الموصوف (...) وبين الغياب والتعداد[البسيط]فإن مسألة الانتظام الداخلي للوصف لم تكن مطروحة بشكل فعلي.

– ينظر :

-Yves Reuter :introduction à l'analyse du Roman , Armanat colin 2[eme] édition 2006, P25.

ذاته، فالوصف « يوظف لتزيين الخطاب، ولا يسوغ له احتضان عمل قائم الذات»[1]. وهو ما يشير إليه "مارمونتيل" (Marmontel) بقوله: «إنَّ ما نسميه اليوم بالجنس الوصفي في الشِّعر لم يكن معروفاً لدى القدماء . إنَّه ابتداع حديث، قلمَّا استحسنه العقل ولا الذوق ممَّا يبدو لي. فليس في القصيدة الوصفية مجموع ولا نظام، ولا توافق على الإطلاق، هناك جمالات فيما أعتقد، غير أنها جمالات تهدم نفسها بتتابعا الترتيب، أو تجميعها المتنافر»[2].

ويؤكد: «أن يكون القصيد الخالي من كل موضوع ومن كلِّ غاية، سلسلة من الأوصاف التي لا مبرر لوجودها، وأن يصف الشاعر وهو ينظر حوله، كل ما يعرض له لمجرد صفة الوصف، فإنَّه وإن لم يزعج نفسه عليه أن يتأكد أنَّه سيزعج قراءه عمَّا قريب»[3] . فالوصف حينئذٍ يكون «شعاره اللّفظ ... إلخ، ويصبح من حق القارئ الغياب عن النّص، وتخطيه والتنصل من الانخراط الكلِّي في نشاط قراءته ذاته. وهكذا يصبح التواصل "صدفويا "، تبرز فيه توليدية الغة المطردة بروزا مفرطا (...) [ويؤكد ًفاليري" Valery] أن الوصف يدخل في الأداء نوع من الصدفة»[4].

ويجرنا هذا إلى القول، أن القسم الأكبر من الجهاز النَّقدي قد اتجه في الواقع إلى دراسة الوصف في علاقته بالسّرد ؛ منهم من قابله به، ومنهم من جعله تابعاً له . ففي الاتجاه الأول نسلِّط النَّظر على «ما يحدثه الوصف –حسبهم– من خلل في مستوى البناء العام للنَّص الأدبي ووحدته [و] تحرير القول في ذلك أنَّ هذا النوع من الخطاب يبدو غير قابل للخضوع لقانون، أو الاستجابة لنظام أو مقاييس. فلا إمكان بحكم ذلك لبسط أسسه، أو تقدير مقاماته، على النقيض ممَّا يجري بالنسبة إلى السرد، القابل لانتهاج مسالك محددة، والانتظام في وحدة تكسبه حيوية، وتبرِّر وجوده .[ف] الوصف

(1)–أستشهد به العجيمي في كتابه : الخطاب الوصف في الأدب العربي القديم ، ص 54.

(2)–استشهد به هامون في مقاله : " خطاب مقيد ".

– ينظر : رولان بارث ، فليب هامون ، وآخران : الأدب والواقع ، هامش رقم (02)، ص 110.

(3)–فليب هامون : في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص 30 .

(4)–المرجع نفسه، ص 33 .

قابل للتضخم والتوالد بطريقة عشوائية، انطلاقا ممَّا اتفق من جزئيات على سبيل الاستطراد، من ثمّ كان نزوعه التلقائي إلى التمرّد»[1].

والوصف –علاوة على ذلك– اقترن دائما بمفهوم اللائحة[*](Nomenclature) التي تبدو دائماً «عنصراً خارجيا ناشزاً عن المؤلف، وضربا من الأورام النصية المختلفة جذريا[**](...) وهو انتهاك مضاعف لصلابة النّص»[2].

وفي تبعية الوصف للقصة يقول "مارمونتيل": «يرتبط الوصف بقصة تجليه مع نية الإفادة والإقناع، ومع اهتمام يكون له علّة وسببا»[3]. ويذكر "هامون" في صدد مناقشته القضية أنَّه «على الوصف خاصة مثل سائر مكوّنات الخطاب أن يبقى تابعاً لأعلى الهيئات المرتبية لهذا الخطاب، وهي القصة من ناحية، ولأرقى الموضوعات الممكنة للموضوع الأكبر وهو الإنسان من ناحية أخرى»[4]. وهذه التبعية للشخصية – الإنسان على حدِّ تعبير هامون – يمكن تلمسها في زوايا ثلاث هي[5]:

أ– على الوصف أن يكون انعكاسا لــ:" هوى " من أهواء الشخصية، أو فنان له قصد ملموس، أو " مثال أعلى " خاص، وقصد يجب أن يهزَّ القارئ، ولذلك يتحتم أن يكون الاختيار والفرز في الجزئيات جليين في الوصف .

---

(1)–محمد الناصر العجيمي : الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ص 56 .

(*)–المقصود بهذا المصطلح " عناصر (les parties) الموصوف كالرأس والجذع والأطراف ، بالنسبة للنظام الوصفي " الإنسان " ، ويشمل المصطلح كل ما يمكن أن ينفرع من العناصر كالوجه والعينين والحاجبين والحدقتين ، والأنف والجبهة والأذنين بالنسبة للرأس " .

– ينظر : محمد نجيب العمامي : في الوصف بين النظرية والنّص السردي ، ص 114.

(**)–من ذلك إقحام الأرصدة اللغوية الأجنبية داخل النَّص ، ولاسيما منها المعجم الخاص بمختلف المهن التي تشتغل بالموضوع الموصوف ، مما يترتب عنه خطر تمرير الصنعة في النّص الأدبي .

– ينظر: فليب هامون : في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص 32

(2)–المرجع نفسه ، ص 26 .

(3)–المرجع نفسه ، ص 39 .

(4)–المرجع نفسه ، ص 39

(5)–المرجع نفسه ، ص 40

ب – الوصف تنهض به شخصية على ركح النّص بالذات .

ج – على الوصف أن يكون في خدمة تأليف طبع من الطباع، أو شخصية من شخصيات العقدة[*]، ومقروئيتها، ليكون ثمة انسجام ما، ويمكن التأكيد هنا على جمالية النَّسق (شخصية / ديكور / قارئ).

ويؤكد " أ. بارون"(A. Baron) على ضرورة أن يربط الكاتب الوصف " بأبطال القصيدة أو المسرحية، أو الرِّواية أو الخطاب تارة، بواسطة التناغم الّذي يقيمه بين الطبيعة الخارجية والمشاعر التي تحركهم، ويربط بالقارئ ذاته طوراً بوضع الحركة داخله، وباستفزاز الانفعالات الإنسانية الكامنة في قرار الطبيعة حتى يدفعه إلى المساهمة فيها، أو إدراكها على الأقل . وأخيراً بإدخال عنصر معنوي في الأدوات المحسوسة»[1].

ومع ازدهار ممارسة الوصف في الرّوايتين الطبيعانية (Roman Naturaliste)، والواقعية (réaliste) مع "إميل زولا" (Zola)، و "جولي فارن" (Jules verne)، ثمَّ كتاب الرواية الجديدة، وهم على الخصوص: "آلان روب جرييه" (Alain Robe Grillet)، " ميشال بيتور " (Michel B)، و "جان ريكاردو" (Jean Ricardou)، و"فليب سولرس" (philipe. S)؛ ازداد الجدل حدة، وتراوح الموقف النقدي بين الإغفال والرفض؛ أي بين من أسقط الوصف من مجال الدراسة، كما فعل التحليل البنيوي فيما يذكر "رولان بارث"، حين يقرُّ في مقاله "أثر الواقع"، بأنَّ «الجزئيات الوصفية يغفلها التحليل البنيوي المشغول عادة وحتى الآن بإبراز تمفصلات المحكي الكبرى ومنهجتها، سواء أطرحنا من القائمة جميع الجزئيات الزائدة (على البنية) بعدم الحديث عنها، أو عامل هذه الجزئيات نفسها (...) باعتبارها «حشوا » (وساطات تؤثر فيه قيمة وظيفية غير مباشرة)»[2].

---

[*]–يجب مراعاة المرتبية ، أي أن يتعلق الوصف بشخصية مهمَّة في القصة.

[1]–فليب هامون : في الوصفي ، ت . سعاد التريكي ، ص 43.42 .

[2]–رولان بارث ، فليب هامون ، وآخران : الأدب والواقع (عن مقاله : أثر الواقع) ، ت/ع الجليل الأزدي، محمد معتصم ،ص37:

وهي القضية التي يثيرها "جون ميشال أدام" (Jean Michel Adam) و"بوتي جان" (Petit Jean) في مؤلفهما المشترك "النّص الوصفي" (Le texte Descriptif)، وإن كانا يعممان المسألة لتشمل النشاط البلاغي القديم، والبحث الحديث على السواء؛ إذ لاحظا أن الأعمال البلاغية الّتي درست مختلف التمظهرات النصية، تحقق لنا اليوم تجميع العديد من البحوث حول السّرد . في حين يبقى الوصف أقل تناولا[(1)]. كما يلحان من جهة على غياب جهود تنظيرية فعلية، حاولت مقاربة تلك الوحدات مقاربة شاملة، بحيث « تأخذ على عاتقها تعيين تلك الوحدات بتعاريف خاصة، وتموضعها في إطار وصف شامل للخطابات»[(2)].

أمَّا الموقف المناهض للوصف، فقد جسده على وجه الخصوص "مارسال بروست" (Marcel Proust) و"أندري بروتون "(André Breton)، واللذان تصديا للوّصف الواقعي، وهو ما نستخلصه من تصريح "بروتون" التالي: «لاشيء أشبه بالعدم من الوصف، إذ لا يعدو أنَّه تلفيق قائمة من الصور المتلاحقة . فالمؤلف يطلق العنان للاعتباطية، مقتنصاً كلَّ ما اتفق من مناسبات لتمرير بطاقاته الوصفية، ملتمسا منا قبول هذه النماذج المبتذلة»[(3)].

غير أن الوضع بدأ يتغيَّر مع نشر "فليب هامون" لكتابه " Du descriptif " (في الوصفي)، عام 1981، ثم أعمال "جيرار جنيت" ؛ حيث بدأ التدارس الجاد لموضوع الوصف، خاصة مع ما عــرف بتيار اللّسانيات النّصيــة (lalinguistique textuelle) ،والذي مثَّله "جون ميشال أدام"، و "أندري بوتي جان"، و"فرانسواز ريفاز" (Françoise Revaz)؛ حيث اتجهت جهود هؤلاء جميعا إلى البحث في كيفيات

[(1)]-Adam –J.M. Petit .Jean .A : le texte descriptif (Poétique, Historique et linguistique textuelle) Avec la collaboration de Revaz .f . Édition Nathan, Paris 1989, l'introduction, p : 03.

[(2)]-IBID, P04.

[(3)]–استشهد به " العجمي " وكذلك " أدام " .

– ينظر: محمد الناصر العجيمي : الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ، ص 57

وكذلك: Adam .J.M. Le Récit, que sais je ? 2^{éme} édition, avril 1987, p : 50

تسريد[*](Narrativisation) الوصف أو تزمينه. غير أن الشيء المهم في بحوثهم أنَّهم تعاملوا معه « بوصفه مكوِّنا من مكوِّنات الخطاب، وبصفته وحدة نصية متمتعة بكيان خاص، ولها اشتغال داخلي وبنية ووظائف مخصوصة»[1]؛ حيث إنَّ المنجز النَّظري الّذي حصّله هؤلاء الباحثون – على الرّغم من عدم اكتماله – يصلح لأن يكون اليوم ركيزة لمقاربة الوصف في أيِّ نص سردي، كما سنفعل في بحثنا هذا . وقبل التطرّق لتحليل النصوص التي نعزم الاشتغال عليها، سنعرض لأهم المفاهيم التي تناولها هؤلاء، من خلال الفصل النظري الّذي سيلي هذا المدخل مباشرة.

---

[*]–ذلك أن الوصف عادة ما يعمل على تعطيل الزمن ، وهو ما يقول له " تودوروف " (Todorov) في كتابه " الشعرية " حين تحدث عن تعليق الزمن والوقفة ، وعزا ذلك إلى الوصف والخواطر العامة – على حدِّ قوله –.
– ينظر: تزفيطان طودوروف : الشعرية ، ت / شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال – الدار البيضاء –المغرب ، ط$_2$ /1990، ص49

[1]–محمد نجيب العمامي : في الوصف ...، ص 28.

الفصل الأول:

الوصف مقاربة نظرية

I- مفهوم الوصف :

لغـــــة:

جاء في " لسان العرب "، مادة [وصف] : [الوَصْفُ وَصْفُكَ الشَّيءَ بِحِلْيَتِهِ ونَعْتِهِ]، و[في حديث عمر –رضي اللّه عنه – : إنْ لا يَشِفُّ فإنَّه يَصِفُ أي يَصِفُهَا، ويُرِيدُ الثوبَ الرَّقيقَ، إنْ لمْ يَبِنْ منهُ الجَسَدُ لرِّقته، فإنَّهُ لرقته يَصِفُ البَدنَ . فَيَظْهَرُ مِنْهُ حَجْمُ الأَعضَاءِ]، فَشُبِّهَ ذلك بالصِّفة كما يصف الرَّجُلُ سِلْعَتَهُ"[1].

وفي معجم " Le Robert " الفرنسي، مادة Description تعني «فعل الوصف، أو تعداد مميزات أو خاصيات شيء أو شخص ما ... وهو في العمل الأدبي يعني رسم أو وصف الأشياء المحسوسة وصفا حيًّا ومؤثراً»[2].

فمفهوم الوصف كما جاء في لسان العرب، مرتبط بمعنى الإبانة والإظهار، أي إظهار خصائص البنية الفزيولوجية للمرأة، وإيضاح تفاصيل جسدها، وهو من جهة أخرى عرض للسلعة وتبيان محاسنها . وهذا الإظهار قائم في المعنى الأوّل على الرؤية، ويعتمد القول في الوضع الثاني.

وهو في المعجم الفرنسي " Le Robert " غير بعيد عن هذا المعنى من حيث هو تعداد لمميِّزات الشيء الموصوف، أي إظهارها وتبيانها، لكنَّه جاء في صيغة العموم، ومن جهة أخرى خصَّ الوَّصف الأدبي بصفتي الحياة والتأثير، على اعتبار أنَّه رسم للأشياء بواسطة الكلمات، هدفه الأساسي التأثير في القارئ / السَّامع عن طريق بعث الحياة في الموصوفات وتقديمها بأسلوب جذاب وبديع .

اصطــلاحاً:

جاء في "المعجم السميائي المعقلن لنظرية اللّغة" التعريف الآتي: «نسمي وصفاً في مستوى التنظيم الخطابي كلّ مقطع يحتل حيّزاً نصّياً ،مثله مثل الحوار، والحكي،

---

[1]–ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1968، المجلد التاسع ص 356، 357.

[2]- le Robert : Dictionnaire d'apprentissage de la langue française : rédaction dirigée par Alain Rey . Dictionnaire le Robert -12, avenue d'Italie –Paris XIII.p:355

والمشهد ...الخ .نفترض ضمنيا أن خصائصه الشكلية تسمح بإخضاعه للتحليل الوصفي. في هذا المعنى يمكن اعتبار الوّصف تعيينا وقتيا لموضوع يستوجب تحديده»[1].

يشير هذا التعريف إلى كون الوصف "وحدة نصية" مثلها في ذلك مثل السرد والحوار والمشهد، وهذا الوضع يؤهله لأن يكون موضوعاً للدراسة[*]، خاصة أن خصائصه الشكلية تسمح بإخضاعه للتحليل الوّصفي[**] أو اللِّساني بمعنى وصف مكوِّناته البنيوية . كما يتضمن التعريف كذلك إشارة إلى نمط اشتغال الوّصف كضرب من التحديد أو التعريف، لكنَّه يبقى "تعيينا وقتيا لموضوع يستوجب تحديده"، بمعنى أنّه «تعريف منقوص، يحاول فيه المؤلِّف التعريف بشيء ما بواسطة بعض الخصوصيات والملابسات الخاصة الكافية لإعطاء فكرة عنه، ولتمييزه عن الأشياء الأخرى . ولكنَّه لا يحلل طبيعته ولا جوهره (...) ويبدو الوّصف للوهلة الأولى تعريفا بل قابلاً للتحول إلى الشيء الموصوف، ولكنَّه لا يعرِّفه بعمق، لأنَّه لا يتضمن صفاته الرّئيسية ولا يعرضها... في مقابل التعريف الّذي هو عرض موجز دقيق لمنظومة معارفنا المتعلِّقة بالموضوع المحدد. [ينبغي أن يكون] (...) نتيجة معقولة للمعطيات المزدوجة الّتي توّفرها التجربة»[2].

أما " إيف رويتر " فيعرِّف الوصف كما يلي :« نعني بالوصف مقطعا ينتظم

---

[1]-Gremas .A.J, Courtes.J : sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, collection dirigée par Bernard et François Rastier , Saint Germain – paris 1993,p93 .

[*]–وهو الأمر الذي أغفله التحليل البنيوي كما أشرنا سابقا . – ينظر المدخل ، ص :

[**]–ذلك أن الدراسات اللّسانية و / النقدية مازالت – إلى ذلك الحين – خاضعة للمنهج الوّصفي كما قرره " دوسوسير " ، وهو ما يؤكده هذا التحديد للوصف الذي نعثر عليه في " معجم اللّسانيات وعلم اللّغة " : " نسمي وصفا العرض البنيوي للجمل ، وللمورفيمات الّتي تكوِّن الجمل ، ثمّ الفونيمات التي تكوِّن المورفيمات ... إلخ / – أو لاستخراج الوقائع اللّسانية دون محاولة شرح أو بنينية [هيكلة] " – ينظر : .

- Jean Dubois , Mathé Géacomo, louis Gaespin, Christiane Marcellesi, Jean – Baptiste Marcellesi,Jean-Pierre Mevel:Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, la rousse 1994 pour la première édition ,p139.

[2]–فليب هامون: في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص 45 .

حول مرجع لا زمني (على خلاف حكي الأحداث) ويعطي حالة شيء أو مكان أو شخصية (البورتريه) . وهذا يعني أنَّ الوّصف إجمالا هو عبارة عن ملفوظ كينونة حتى وإن كان يمكن أن يستعمل ملفوظات الفعل (فمثلا اقتران عدة أفعال متزامنة يمكن أن يكوِّن وصف مشهد لمرقص، أو لسوق»[1].

وما يمكن ملاحظته على هذا التعريف أنَّ "رويتر" اختار أن يقارب "مفهوم الوّصف" على اعتبار موضوعه أوَّلاً، ثمَّ مادته ثانيا. أمَّا من حيث موضوعه فهو يتعلَّق بنعت الأشياء والأماكن والشخصيات، وهي موضوعات تفتقر – في رأيه – للبعد الزماني الّذي يميِّز موضوع السّرد (حكي الأحداث). أمَّا مادته فهي النعوت والصِّفات، وكلّ ما يدخل في بابها من تراكيب إنشائية، تؤول في النِّهاية إلى تحديد صفة أو طبع من الطباع، بما في ذلك الأفعال.

ومن جهته "فليب هامون" لم يغفل عن تحديد موضوعه. وإذا كان التعريفان اللّذين أوردناهما سابقا، يركِّزان بطريقة أو بأخرى على الخصائص الشكلية الّتي تحدد الوّصف على المستوى السطحي، فإنَّ هامون حاول التركيز على المستوى العميق في تحديد الوصف، فجاء تعريفه كالآتي: «يمكن أن نعرِّف الوصف مؤقتا كتوسعة للقصة [...]، ملفوظ متصل أو متقطع، موّحد من وجهة نظر المحمولات والموضوعات. والّذي لا تفتح نهايته أيّة [لا] توقعية بالنسبة لتتابع السرد، ولا يدخل (إجمالاً) في أيَّة جدلية لأصناف مكمّلة (ملحقة) وموجَّهة»[2].

يمكن أن نقرأ هذا التعريف وفق التقطيع الآتي:

أولا: الوصف توسعة للقصة : ذلك أن الانتقال من رواية الأحداث إلى الوصف، من شأنه أن يوقف الأحداث المتنامية إلى الأمام، بغية التأمل في مشهد ما أو شيءٍ ما[3][*] والذي يكون نتيجته بسط القصة في مستوى الخطاب، وتضخمها من وجهة نظر

---

(1)-Yves Reuter : Introduction à l'analyse du Roman, p107.

(2)-IBID, p 108

(3)-رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص ، دار الحكمة ، فيفري2000 ، ص128 .

الكتابة وزمنيتها .

ثانيا: الوصف ملفوظ متصل أو متقطع: فوصف موضوع ما شخصية مثلا، يمكن أن يتم دفعة واحدة، أو على مراحل، وفقاً لتطور الأحداث وتلاحقها؛ بأن يذكر في كل مرة سمة من سمات الشخصية أو نستخلصها من مجريات السرد.

ثالثا: الوّصف موّحد من وجهة نظر المحمولات والموضوعات: ذلك أنَّه يقوم على إسناد صفات(محمولات) معينة لموصوفات ما (مواضيع) بحيث أنَّ كلّ صفة تصلح لأن تكون دالاً مؤشراً على ذلك الموضوع (الفرعي)، أو على المجموع ككل (الموضوع الكلّي) كما سنرى لاحقاً في تطرقنا لمفهوم النِّظام الوصفي .

رابعاً: الوّصف لا تفتح نهايته أيَّة توقعية بالنسبة للتابع القصّة، أي أنَّه على عكس الأفعال / الوظائف السردية الّتي« يستدعي الواحد (ة) منها الآخر (الأخرى)، وكلّ فعل يمكن أن يفتح (أو يحتفظ أو يغلق) باباً من أبواب التعاقب المنطقي لتتابع القصة»[1].

ويؤكد "رولان بارث" على القضية قائلاً: «فبنية المحكي العامة (...) تبد توقّعية أساسا (...) وخلاف ذلك تماما هو الوصف ؛ فهو لا علامة توقعية له، وبم أنَّه (قياسي) فإن بنيته جمعية ولا تتضمن هذه المسافة، مسافة الاختيارات والخيارات الّتي تعطي سيما إدارة مركزية واسعة مزوّدة بزمنية مرجعية (وليست بعد خطابية فقط)»[2]

---

[*]-هذا الإجراء هو ما يعرف في علم السرد بالوقفة (la pause) . وتنبغي الإشارة إلى أن الوصف لا يكون مؤداه دائما إيقاف الزمن أو تعليقه -بتعبير تودر وف- وإنّما يتعلق ذلك بالوصف التقليدي ، أو ما يعرف بالموضوعي ، فهناك على عكس ذلك الوصف الذاتي ، وهو الوصف الذي يوافق أو يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما ، وهذا الوصف لا يحدث أي توقف على مستوى القصة

– ينظر: رشيد بن مالك: المرجع نفسه: ص 128.

[1]-رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي، ت/منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، ط$_1$/ 1993 ص47

[2]-رولان بارث ، وآخرون: الأدب والواقع ، عن مقال "أثر الواقع"، ص39،38.

وهذا يصلنا مباشرة بالنقطة الأخيرة في التعريف .

خامسا : الوّصف لا يدخل في أيَّة جدلية لأصناف منطقية مكملة وموجهة، على خلاف السّرد الذي يحكمه «نحو منظم لجدلية من المضامين الموجهة»[1]، هذا النحو المنظم والمضامين الموجهة هي الّتي عبَّر عليها غريماس بمفهوم البنية العاملية أو النموذج العاملي، والّتي تتجزأ حسب "عبد الحميد بورايو" إلى نمـــاذج أربعة هي : المسار السردي/ نموذج الفاعلين/ نموذج المسار الغرضي/ نموذج البنية الدلالية العميقة[2]. ويؤكد أنَّ « كل نص سردي حامل لقضية، حسبها يتم تعاقب مجموعة من المراحل متسلسلة منطقيا وزمنيا، وتتمتع بتمثيل غرضي معيَّن»[3].

انطلاقا من التعريف السّابق الذي حللنا مقاطعه، يتوصّل " هامون " إلى طرح ثلاث قضايا أساسية، تصلح لأن تكون أساسا ومدخلا لدراسة الوصف في أيٍّ نص سردي: وهي[4]:

1/ الطريقة التي يمكن للوّصف أن يندرج بها في مجموع أوسع/هل هناك علامات فاصلة، ممهدات وخواتم للوصف ؟

2/ الطريقة التي يشتغل بها الوصف داخليا – بما هو وحدة متقطعة داخليا، ويحقق اتّساقه الدلالي ؟

3/ دوره العام في الاشتغال الإجمالي لسرد ما .

وهي القضايا التي سنعرض لها تباعاً فيما تبقى من هذا الفصل النَّظري، وقبل ذلك سنتحدث عن العلاقة بين الوصف والسرد كما حللها مختلف النقاد والمنظرين.

---

(1)–فليب هامون : " في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص 84 .

(2)–عبد الحميد بورايو : التحليل السميائي للخطاب السردي : نماذج تطبيقية ، منشورات مخبر " عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر " / دار الغرب للنشر ، ص 5 .

(3)–المرجع نفسه : ص 6 .

(4)-Yves Reuter : Introduction à l’analyse du Roman ,107 .

II– العلاقة : وصف / سرد.

اختلف الباحثون في قراءتهم لهذه العلاقة، أو نقول في تــقديرهم للمسافة: وصف --- سرد، حيث يتباعد الحدان في نظر بعض الباحثين حتى يبدوان على طرفي نقيض، ويتقاربان عند البعض الأخر إلى حدِّ التداخل والالتباس.

نشير أوّلاً إلى ماذكره " جيرار جنيت " من أنَّ هذه المقابلة سرد / وصف، هي مقابلة حديثة العهد في الحقيقة، حيث إنَّها لم ترد لا عند أفلاطون ولا عند أرسطو، وإنَّما هي مقابلة فرضها التقليد المدرسي الكلاسيكي[*]، لتصبح من المميزات الكبرى للوعي الأدبي منذ القرن التاسع عشر الميلادي[1].

ولذلك يبدو "جنيت" من أوّل المناهضين لهذه المقابلة، والساعين في تقليص حدودها، بل إنَّه يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقلب طرفي المعادلة قائلاً: «يمكن دونما غموض يذكر، تصوّر نصوص وصفية خالصة موقوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أيَّ حدثٍ، بل وأيَّ بعد زمني، وإنَّه لمن السهولة بمكان تصوّر وصف خال من أيِّ عنصر سردي أكثر ممَّا يمكن تصوّر العكس (...) فجملة مثل: (المنزل أبيض بسقف من لوح مزرق وبمصراعين أخضرين.) لا تحوز أيَّة سمة سردية مميزة . بينما جملة من قبيل: (دنا الرّجل من المائدة وأخذ سكيناً)تتضمن على الأقل إلى جانب فعليِّ الحدث، ثلاثة موصوفات مهما بلغت قلة نعوتها، يمكن اعتبارها بمثابة عناصر واصفة لحدث واحدٍ لمجرّد أنّها تعيِّن كائنات (...) وحتى الفعل يمكن أن يكون وصفيا بهذا القدر أو ذاك من خلال الدِّقة الّتي يمنحها لعرض الحدث (...) والنتيجة هي أن لا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأنَّ

---

[*]–وهو ما يتجسّد في الموقف الّذي أتخذه النقاد من الوصف في العصر الكلاسيكي وقد بينا ذلك سابقا في المدخل . وقد أشار هامون إلى ذات القضية في قوله " تتدرج المقابلة سرد – وصف بلا شك ضمن أكثر بديهيات ممارستنا للقراءة رسوخاً، وضمن أكثرها ارتباطاً بصرامة التجريب ."

– ينظر : فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 80 .

[1]-Genette Gérard : figures II (article frontière du Récit) , p56 .

الوّصف أكثر لزوماً (للنّص) من السرد»[1].

"فجنيت " يرتكز في بسط رأيته على تفنيد تلك المقولة التي تخص الأفعال وحدها بالتعبير عن الأحداث. أو تجسيد البعد السّردي للنَّص، أمَّا الصفات (وما قام مقامها كالأسماء مثلاً) فتختص بالوصف والتمثيل. وهذه الرؤية يشاطره فيها "رولان بارث"، في تمييزه بين الوظائف والدلائل، من وجهة نظر بنيوية، فيشير بداية إلى أن « الوظائف والدلائل تغطي تمييزاً كلاسيكيا (...) [من حيث أنَّ]الأولى تتناسب مع وظيفة الفعل، والثانية تتناسب مع وظيفة الكينونة»[2].

ثم يوضح أنَّه «لا يمكن اختزال الوظائف إلى أعمال (أفعال)، كما لا يمكن اختزال الدلائل إلى نوعيات (صفات)، فثمة أعمال هي دلائل، لأنَّها إشارات تدل على طبع أو بيئة»[3].

لكن "جنيت" سرعان ما يتراجع ليخفف من غلواء تصوره، مقراً بأنَّ النتيجة التي خلص إليها - والّتي وضحناها قبل قليل - تبقى محض تصور نظريٍّ، يخالفه واقع التجربة الأدبية السردية بالخصوص، فيقول: «...الوّصف يحوز تصوره مستقلا عن السّرد، بيد أنّنا لا نكاد نلقاه أبداً في حالة مستقلة. إنَّ السرد لا يقدِرُ على تأسيس كيانه بدون وصف غير أنَّ هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم باستمرار بالدور الأوّل. فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد»[4].

ومع ذلك فهو (أي جنيت) يرفض أن يعامل على المستوى النقدي بهذا المعيار الّذي قد يوقعه في مغالطة كبرى، إذا ما أرجأ الوصف إلى الصف الأخير وصبَّ كلَّ

---

[1]–جيرار جنيت : حدود السّرد ، ت / بن عيسى بوحمالة ، مجلة آفاق ، تصدر عن اتحاد كتاب المغرب ، ع 9/8 ، 1988 ، ص59 .

– أو ينظر – Genette Gérard : figures II ... , p57

[2]–رولان بارث : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ت / منذر عياشي ، ص : 46 .

[3]–المرجع نفسه ، هامش رقم (26) ، ص : 46 .

[4]–جيرار جنيت : حدود السّرد ، ت / بن عيسى بوحمالة ، مجلة آفاق ، ص59 .

– أو ينظر : Genette Gérard : figures II ... , p57

اهتمامه على دراسة السّرد، لأن الوصف والسّرد ما هما في النهاية إلاّ طريقتان مختلفتان للتمثيل الأدبي، تفترقان في الطريقة أو الكيفية، وتتفقان في الغاية أو الهدف، ويندرجان كليهما تحت التّسمية الجامعة (Diagesis) [(1)][(*)].

وهو ما يؤكده " جان ريكاردو": «تعلم أنه وفيما يتعلق بالنَّص، فإن طريقتي العرض الرئيسيتين فيما يبدو هما الوصف والسّرد ينهض الأوّل بتقديم الأشياء، والثاني [يعرض] الأقوال »[(2)].

لكن هذا الأخير يقرأ العلاقة بين الوصف والسرد في اتجاه آخر، فهو يقرُّ من جهة أن العلاقة بينهما ضرورية، ولكنَّها في نظره ليست سلمية أو علاقة تعايش تام، بل إنَّها تتجلَّى على المستوى النّصي كعلاقة تنازع "احتراب تام " (Belligérance Parfaite) . وإذا كان السّرد يتوسّل الوّصف، فإن هذا الأخير لا يتوانى عن إقلاقه، والتشويش عليه[(3)]. «لأنَّه يعلِّق الزمن ويسبب إجمالاً نتوءً رأسيا، فالوصف يوقف مجرى الأحداث»[(4)] أمَّا السّرد فيحاول من جهته أن يلحق الوصف بغائية تبرره، فيعمد إلى تعليل الوصف وتسريده.

أمَّا "فليب هامون" فقد بحث القضية من وجهة أخرى، حيث أنَّه نظر من زاوية أولى إلى أهم الفوارق الّتي تميز الوصف عن السرد والعكس كذلك، وذلك على مستويات عدة . وبحث من زاوية أخرى في أساليب تطويع الوصف، وتبرير اندراجه في السّرد، وهذا الجانب سنرجأ الحديث عنه لوقته .

---

(1)-المرجع نفسه ، ص59 ، 60 .

أو ينظر : Genette Gérard : figures II ... , p57

(*)-نجد في كتاب " الشعرية " المترجم عن " طودوروف " مقابلا لهذا المصطلح بالعربية وهو: " المحاكاة القولية "

- ينظر : تزفيطان طودوروف : الشعرية ، ت / شكري المبخوت ورجاء سلامة ، هامش رقم (39) ، ص 46

(2)-Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du Roman . Édition du seuil 1978, p185.

(3)-IBID :.P 27

(4)-IBID : P 24.

يرى "هامون": «أن الذاكرة الداخلية الواصفة الملتمسة في صميم الوصف ذاته محدودة المدى (...) [ذات] نسق قريب بدلاً من النَّسق البعيد، نسق الذاكرة السردية على نحو أدق»[1]. ومن جهــة أخــرى فإن النصوص السردية تأنف– عادة –«من تكرار الأوصاف المتماثلة داخل زمانية النّص الواحد. إنّ وصف (منزل) يقدّم مرّة واحدة، ونهائية. بينما يعمد النّص السردي تلقائيا إلى تكرار الأفعال نفسها»[2].

وعادة ماتكون «البنية السردية قابلة أو محوّلة (إلى فيلم)، أو قابلة للتلخيص (صور متحركة)، [فهي] تحظى ومن أجل ذلك وعلى مستوى بنيتها المعمّقة بحرية متفاوتة بالنسبة إلى تجلياتها السميائية وطرائق استعمـــالاتها الأسلوبية [ذات مرونة دلالية] (...)[في] حين يبدو الوصف أكثر من القصة مقاومة لإجراءات إعادة الكتـــابة أو المناقلة... »[3].

ومن جهة التلقي، نجد أنَّ البنية السردية تستدعي «من القارئ قدرة منطقية الصيغة (...) وهي تُفَعِّلُ تشكيلة من الأصناف المتكاملة[و] المتلازمة، تشكيلة تتركب في بنيتها العميقة من نسق مسافات متوقعة، ومن لائحة أوضاع أوّلية، [في حين يبدو النظام الوصفي] أكثر تركيزاً على البنى السيميائية السّطحية منه على البنى المعمقة، وعلى الهياكل المعجمية للنَّص أكثر منه على بنيته المنطقية الدلالية الأساسية (...) وينتظر القارئ في قصة ما مضامين يمكن استنباطها بتفاوت، أمّا في الوصف فهو ينتظر تصريف مخزون معجميٍّ، وجدول ألفاظٍ كامنٍ . وهو في القصة ينتظر نهاية ومحطة أخيرة، وفي الوصف ينتظر نصوصًا. وعند ذلك يدعو النّص قدرة القارئ المعجمية، أكثر مما يلتمس قدرته النّحوية [المنطقية]»[4].

ومهما يكن من أمر فإنَّ الجميع يتفق عموماً حول أهمية الوصف، ولزوم الحاجة

---

(1)–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 81.

(2)–المرجع نفسه ، ص82 .

(3)–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي، ص 84،83.

(4)–المرجع نفسه ، ص84–85

إليه في النّص السّردي، أو كما يقول " أدام "، فإن«السرد لايمكن أن يستغني عن حدٍّ أدنى من وصف العوامل [الشخصيات] والأشياء [وكذا وصف] العالم وإطار الفعل...»[(1)]، ويؤكد "رولان بارث" أنَّ «الجزئيات غير النّافعة تبدو محتومة، حتى وإن لم تكن كثيرة العدد، لأنَّ كلَّ محكيٍّ، وعلى الأقل كلّ محكي غربي من النمط المتداول، يتوفر على بعض منها»[(2)].

ومن جهة أخرى، وعلى الرّغم من حيازة الوّصف على بعض السِّمات البنيوية (الشكلية والدلالية) تعلِّم حضوره النصي، وتمنحه سمة الوحدة النصية ذات النِّظام الخاص، والتي تتصرف وفق آليات اشتغال مخصوصة -كما سنرى لاحقا - إلاّ أنَّه- فيما يرى أدام- يكتسب معناه وأهميته بالنسبة للنَّص السردي، بالقدر الذي يمنحه إياه السّرد»[(3)]. وهو بحاجة دائما إلى تعليل وجوده في النّص السّردي وتمويهه، لمحو التغاير النَّصي (l'hétérogénéité textuelle)، وجعل الانتقال من السّرد إلى الوّصف أو العكس، أمرا مستساغا وغير محسوسٍ قدر المستطاع.

وهكذا نخلص في النهاية إلى ما توصّل إليه " هامون "، من أن الوصف والسرد (القصة) يعمل كلٌّ واحدٍ منهما على تعليل الآخر على سبيل التواطؤ والتنازع على حدٍّ السواء[(4)].

III – اندراج الوّصف في السرد :

يهتم هذا المبحث بدراسة منازل الوصف وضوابطها، أو المواطن الّتي تحتلها مقاطعه في النّص السردي، وكذا معلنات حدي المقطع الوصفي .

يقول "فليب هامون": «ينزع النّص عادة إلى موقعه أوصافه في مناطقه

---

(1)- Adam .J.M : le Récit -, p48.

(2)–رولان بارث و آخرون : الأدب والواقع . ت/عبد الجليل الأزدي و محمد معتصم، (عن مقال أثر الواقع لرولان بارث) ، ص38

(3)-) Adam .J.M . Petit jean. A : le texte descriptif : l'introduction, p05.

(4)–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 332.

الحساسة، حدود خارجية، إطار عام من ناحية (مستهل المؤلف وقفلاته). وحدود داخلية من ناحية أخرى، حدود أو تخلصات بين مساحات نصّية مختلفة، مفاصل بين تبئيرات مختلفة، بين قصص مكتنفة، بين متتاليات مختلفة، حدود الفصول، فقرات أو مشاهد يقطعها الجنس مسبَقا إلخ ...، وقد ينزع العرض وهو القسم البدئي لمُؤَلِّفٍ ما، في بعض العهود أو في بعض الأجناس الأدبية (...) إلى أن يتخذ شكل الوصف»[1].

وهكذا تعد بداية النّص السردي أو نهاية من أهم المواضع المستقطبة للفعل الوصفي، وهذا التموضع ليس حصريا، إذ أنَّه يتعلّق - فيما يقول العمامي -«بالنّص الرّوائي التقليدي على وجه الخصوص، لأن الوصف في الرّواية الحديثة يكاد يستبد بها، ويتجلَّى في كلِّ آن ومكان »[2].

أمَّا معلنات حدِّي المقطع الوصفي فيرى "أدام" أن «القصص الواقعي تحتاج مقاطعه الوصفية الممتدة نسبيا إلى أن تكــون مبرّرة بملفوظات ممهدة (...) تعمل على مسح (محو) الفواصل (الانقطاعات) بين غالــبية سردية وقائعية [سرد خالص] و[أخرى] وصفية»[3].

ومن هذه الموضوعات (المعلنات / المحددات / إشارات الوصفي) الأثيرة بالنسبة للنّص الواقعي نجد الأوساط الشفافة كالنوافذ، والأبواب المفتوحة.إدراج شخصيات نمطية كالرسّام، والمتنزّه، والتقني ... مشاهد نمطية كالوصول إلى موعد قبل الوقت، زيارة مكان ما، الصعود إلى مكانٍ عالٍ. مبررات نفسية كالشرود (التأمل) التحذلق، الفضول، فترة راحة (توقف أو تعطل عن العمل)... الخ[4]. هذه القيمات الاستهلالية«تحدد منطقيا الموضوعات الاختتامية للوصف، والّتي ستكون نقيض الموضوعات الاستهلالية، إذا كان الوّصف انفتح على لحظة فتح نافذة، فسوف ينتهي

---

(1)-المرجع نفسه، ص 324.

(2)-محمد نجيب العمامي: في الوّصف بين النظرية و النّص السردي ، ص 63.

(3)-Adam .J.M : le Récit -,p48.

(4)-IBID,p48.

بلحظ إغلاق النّافذة ...» [1].

هكذا ينزع الوصف (D) من ناحية وباعتباره وحدة مفصولة إلى أن يكون محاطاً بملفوظين سرديين[*](EN)مترابطين، أي بين طرفي ترابط (ENa / EN) يجعلان إدراجه في النّص أمر محتمل الوقوع، مثال ذلك:

ENa	←	D وصف	←	ملفوظ سردي = ENa
فتحة باب	←	D	←	غلقة باب
ظهور الضوء	←	D	←	اختفاء الضوء
دخول	←	D	←	خروج
صعود إلى مكان مرتفع	←	D	←	نزول من مكان مرتفع
ارتباط مع شخصية	←	D	←	انفصال عن شخصية[2].

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأنَّ كلَّ ملفوظ وصفي هو ناتج عن مسار تحوّل سابق (بالمعنى السميائي) أو ملفوظ سردي سابق، ويمكن أن يكون معلنا عن تحويل لاحق (ملفوظ سردي لاحق) [3].

ومن هذه الممهدات كذلك ذكر أوّل مكوِّن من مكوّنات "نموذج تصنيفي ثابت العناصر"، كالحواس الخمس، وقائمة الجهات الأربع، وقائمة الحروف الألفبائية، وقائمة الفصول الأربعة وغيرها« أي أن يكون [الوصف] محكوماً ومنظما وموزَّعاً بمبدأ رئيسي ملموس (...) [يضع]الكلمات في نظام متقارب، لا يجعل تلك الألفاظ ملقاة في النّص كما «اتفق»، بل موّزعه في صناديق شبكات وهياكل ترصيف منظمة (...)

(1)–دليلة مرسلي ، كريستيان عاشور ، زينب بن بوعلي ، نجاة خذة ، بويا ثابتة : مدخل على التحليل البنيوي للنّصوص ، (عن مقال لـــ: فيليب هامون : تعريفنا للوصف) ، دار الحداثة ، ط$_1$/1985 ، ص 169.

(*)–هذا المصطلح يورده " هامون " في كتابه " في الوصفي " ، ت / سعاد التريكي ، ينظر: ص 123

(2)–فليب هامون، المرجع نفسه ، ص 325-327.

(3)–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 330

تساعد النِّظام على التحكُّم في تكاثر الحقول المعجمية»[1].

يضاف إلى هذه الشبكات التصنيفية العبارات الدالة على العجز عن الوصف من قبيل (النعت غير قابل للوصف/ لا يمكن وصفه) ويسميها "هامون" إشارات مرجعية ذاتية، وكذلك الفعل الماضي[2] (ماضي الديمومة كما يحدده هامون، والفعل النّاقص (كان) حسب ترجمة العمامي) [*].

طريقة أخرى لتبرير الوّصف تتمثل في تقديمه (الوصف وهو في الحقيقة عمل الكاتب) «على أنَّه فعل عامل من العوامل [ممثل] (شخصية أو سارد) حسب ثلاثة أنماط مختلفة: النّظر (le voir)، والقول (le dire)، والفعل (le faire, l'Agir) »[3].

ويترتب عن ذلك تقسيم الوّصف إلى ثلاثة أنماط هي:

1/ الوصف عن طريق الرؤية : (Description de type voir)

يقول "هامون": «تتمثل أفضل السبل لتطبيع إدراج مدوّنة اصطلاحية ما ضمن ملفوظ ما في تفويض تصريفاتها إلى شخصية تنهض بأنظارها، بهذا التصريف»[4] .

ويعرِّف "العمامي" "الوصف عن طريق الرؤية" بأنّه: «كلُّ وصفٍ قناته إحدى الحواس الخمس، وفيه توّكل الرؤية إلى شخصية مشاركة في الأحداث،تيسّر الانتقال من السّرد إلى الوصف،وإيهاماً بواقعية الموصوف والمروي»[5] وهكذا « يتحوّل نسق الأشياء والأجزاء والصّفات الّتي تشكِّلُ الجسم المتعيَّنْ وصفُهُ إلى مشهد أو منظر أو فرجة أو لوحة»[6].

---

[1]-المرجع نفسه ، ص 102، 103، 104

[2]-المرجع نفسه، ص 124، 125.

[*]-ينظر: محمد نجيب العمامي في الوّصف بين النظرية والنّص السردي ، ص 88

[3]-Adam .J.M . petit jean . A : le texte descriptif : p41.

[4]-فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 124، 125

[5]-محمد نجيب العمامي في الوّصف بين النظرية والنّص السردي ، ص 88.

[6]-المرجع السابق ، ص 334

ويشترط في الشخصية الناظرة الكفاءة أو القدرة على النَّظر بمعنى الخلو من العيوب في قناة الرؤية (العين)، وهنا يمكن «تبرير دقة الجزئية في المشهد الطبيعي بالإشارة إلى النَّظر « الثاقب » للشخصية ومضاعفتها لرؤيتها بأدوات بصرية (النظارات، المنظار) (..) [أو بأن تكون موجودة في مكان مناسب،فسعة منظر ما يمكن أن تعلل] بصعود الشخصية إلى مكان مرتفع (مشهد أخاذ مبرر نفسي)»[1].

ويمكن التمثيل لنموذج هذا الوصف بالتخطيط الآتي:

إرادة نظر← إحكام نظر← قدرة نظر← نظر← وصف[2]

2 / الوصف عن طريق القول : (Description de type dire) .

يقول هامون: «طريقة مناسبة أخرى لتطبيع إدراج لائحة أو وصف، تتمثل في تفويض تصريفها إلى شخصية، تضطلع بكلمتها بهذا التصريف، فعوض "النَّظر" إل مشهد، " تتكلم " الشخصية المشهد وتشرحه للآخرين»[3]. ويشترط "لتطبيع " الوصف «أن تكون الشخصية عارفة بموضوع وصفها، مالكة للمعجم المناسب، قادرة على أن تستخدم منه ما يفي بالحاجة وما لا يقف حاجزاً أمام التواصل مع " السّامع " وهذا السّامع يشترط أن تكون معرفته بموضوع الوصف منعدمة جداً أو محدودة»[4]. أو بعبارة أخرى، « [ف] خلافا «للجسم المنظور» إليه (...) يبدو الموضوع الّذي يتعيّن وصفه قطعة من كلام مونولوقا داخلي، أو حواراً، يقتضي عند ذلك أن يذكر على سبيل المثال بعض المشاعر النفسية، وبعض الشخصيات، بل بعض الأماكن الخاصة . كما يتطلّب ذكر عناية المتكلِّم ودرابة لسانه، رغبته في الإفضاء بالسِّر أو ثرثرة، واهتمام المتلَقِّي وجودة استماعه، وفضوله وانتباهه، وسؤال الثاني الأوّل، ومقدرة المتكلِّم ومعرفته، ومعرفة أقل من قبل السَّامع»[5]، بمعنى وجود تفاوت معرفي بين

---

(1)–المرجع نفسه ، ص 335 .

(2)–المرجع نفسه ، ص 334

(3)–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي، ص 353.

(4)–محمد نجيب العمامي في الوّصف ... ، ص 74

(5)–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي، ص 354،353 .

المرسل والمتلقي بخصوص موضوع الوصف.

ويتم هذا النمط من الوصف وفق التخطيط الآتي :

إرادة قول ← معرفة قول ← قدرة قول ← قول [1].

3/ الوصف عن طريق الفعل : (Description de type faire au action)

يقوم وفق التخطيط الآتي :

إرادة فعل ← استطاعة فعل ← مهارة (في) فعل (معرفة فعل) ← فعل (وصف) [2]

وكثيراً ما يؤشر على هذا الوصف بالوصف " الهوميري " الّذي من سماته الحركة والنِّظام، ويتجلَّى ذلك في وصفه ذرع أخيل (Le bouchiez d'Achille) . من خلال سلسلة من الأفعال المتعاقبة الّتي تتطلبها عملية صنعها. فتكشف الدرع الموصوفة بالتدريج تبعا لعمل الحداد وبفضله. يقول "هامون" « نحن هنا في قرار الوصف "الهوميري " ذلك الّذي تُعَرِّفُهُ كلٌّ المصنفات النَّظَرِيَة مجتمعة بأنَّه النَّموذج الوحيد المقبول للوصف (...) ففي الوصف الهوميري تكون اللائحة مُحَيَّدَة، "مُطَبَّعَة " تماماً، وذلك باستعمال ترسيمة سردية، كذا يصبح القاموس قصة، ويتخذ الوصف عندئذٍ شكل سلسلة من الأفعال، أو برنامج قابل للتعيين، سيقطع بدرجات متفاوتة من الاستيعاب والشمول، بحيث يؤول هذا العرض إلى مهارات كتبت سلفا في مكان ما وفي شكل وصفة للاستعمال»[3] .

VI- بنية الوّصف .

إن البحث في بنيةِ الوصف تحدّه إجرائيا مجموعة من المفاهيم القاعدية. أوّلها يتعلّق بمفهوم "النِّظام الوّصفي"، هذا المفهوم الذي يحدد مقوِّمات الفعل الوصفي عموماً. وثانيا مفهوم " المقطع "، لأن البحث في خصوصيات البنية الشكلية لوحدة نصيّة،

---

(1)-المرجع نفسه ، ص 353.

(2)-المرجع نفسه ، ص 361.

(3)-فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي، ص 362،361

ومحاولة كشف طرائق الاشتغال الداخلي لهذه الوحدة، بغض النَّظر عن علاقاتها بالوحدات النصية الأخرى، لا يتأتى إلاّ من خلال تعرّف بنية نصية محددة على المستوى التشكيلي (المستوى الخطي، أو مستوى الكتابة)، والمستوى الأسلوبي (أي أن يختص بنمط أسلوبي / خطابي واحد). بمعنى الأخذ بالبعد المقطعي للنَّص(*).

وتبعا للمفهومين السابقين، أمكن التمييز فيما يتعلق بالوصف بين نوعين من البنية متعاضدين، هما : البنية الأساسية، والبنية المقطعية .

1/ مفهوم النّظام(**)الوّصفي :

يري " هامون " أنَّ: «كلّ نظام وصفي بما هو تصريف (تفعيل) لجداول مصغرة، هو مجموعة معادلات متَراتِبَة، معادلة بين تعيين (لفظ) وبين توسيع (مخزون من الألفاظ المتجاورة في شكل لائحة، أو المترابطة أو الملحقة في شكل نص "»[1].

ويورد "هامون" في مقام آخر هذا التعريف "لميكائيل ريفاتير" (Mikhail Rivater): «النسق الوصفي، يحدد هذا المفهوم الجديد نموذجا نصيا مضاعف الختم مضاعفة خاصة، مكوّنا من دوال مترابطة فيما بينها حسب بنية مدلول مركزي، لما كانت ترابطاته هي نفسها من التسلسل المنطقي بحيث يمكن لدال من هذا النّسق أن

(*)–ذلك أنَّ النّص من المنظور اللّساني النصاني هو نتاج تفاعل بعدين اثنين : البعد التشكيلي أو السميو – تداولي (sémantico-paradigmatique) بمكوّناته الحجاجية والتّلفظية والدلالية الإيحائية (المرجعية) . والبعد المقطعي ، حيث تتموقع الأصناف النصية الخالصة (وصف ، سرد ، حجاج ، تفسير... إلخ).

– ينظر : Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif : ,p80.81

(**)–مصطلح النِّظام يطلق في اللّسانيات على كلِّ مجموعة قواعد مترابطة فيما بينها [تشكل منظومة واحدة]، كما يعين كل مجموع لفظي (أو كلمي) متعالق فيما بينه كذلك .

– ينظر :

- Jean Dubois , et autres :Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage ,p476

(1)–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 365

يصلح كناية عن المجموع»[1].

فما يتفق حوله التعريفان ويدوران في فلكه –جميعهما–هو أن الوصف –أي وصف يقوم على أساس إيجاد أو ربط علاقة بين كلمة واحدة (اسم موصوف)، ومجموعة كلمات أخرى، تبدو منشدّة جميعها إلى الكلمة الأولى أو المفردة المركز[*]، وخاضعة لسلطتها المرجعية، وهو ما عبر عنه "هامون" «بإمكانية اختزال مقطع وصفي في كلمة واحدة»[2].

2/ مفهوم المقطع :

يقول " أدام ": «الوحدة النصّية التي اقترح تعيينها بالمفهوم" مقطع "(séquence) يمكن تعريفها كبنية[**] أي كشبكة علاقات متراتبة، حجما نصِّياً قابلا للتجزئة إلى أجزاء مترابطة فيما بينها ./ كياناً مستقلا نسبيا، يتمتع بتنظيم داخليٍّ خاص به: و [تربطه] إذن علاقة تبعية / استقلال إلى المجموع الأكبر الّذي ينتمي إليه »[3].

---

[1]–رولان بارث و آخرون : " الأدب والواقع " ت / ع الجليل الأزدي ومحمد معتصم .(عن مقال خطاب مقيَّد لهامون) ، ص76

[*]وهو لذلك شبيه بعملية التعريف في المعجم ، التي تبدأ بالكلمة ثم تعرِّفها عبر كلمة أخرى أو مجموعة كلمات.

– ينظر : Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif : ,p105.108

وهو لذلك شبيه بعملية التعريف في المعجم ، التي تبدأ بالكلمة ثم تعرِّفها عبر كلمة أخرى أو مجموعة كلمات .

– ينظر : Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif : ,p105.108

[2]-Adam .J.M . petit jean . A :IBID ,p105

[**]–التعريف اللاحق يتوافق تماما مع ما يورده " رشيد بن مالك " في مفهوم البنية .

– ينظر : رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص ، دار الحكمة ، فيفري 2000، ص 197

[3]-Adam .J.M .Elément de linguistique textuelle (théorie et pratique de l’analyse textuelle ,hardaga , liége (Belgique), 1990,p84.

ويورد "العمامي" هذا التعريف المنسوب إلى " أدام " كذلك، والذي ينص على أن المقطع هو«وحدة نصية مكوَّنة من (جمل) (يجب عندئذٍ وصف بنيتها الداخلية ومكوناتها) ووحدة مكوِّنة (يجب في حالة النصوص المتضمنة لعدة مقاطع) وصف طرائق تسلسلها المقطعي»[1].

ويتم إدراك المقطع – أي مقطع – « بواسطة حضور الفواصل التي تساعد على تحديد الحدود.[كما] تعين مقارنتها بالمقطوعة الّتي تتقدمها وتلحقها على إقامة انفصالات متناقضة، وعلى معرفة خصائصها الشكلية، أو خصائصها الدلالية المسومة (نميز في الحالة الأولى المقطوعات الوصفية، الحوارية، القصصية[*]، الخ . وفي الحالة الثانية نميِّز مقطوعات «نزهة »، «رقص »، «صيد» الخ) »[2].

3/ بنية الوصف الأساسية:

يقول "العمامي " أنَّ البنية الأساسية للوصف هي : «مفهوم ينطبق على ملفوظات وصفية تتراوح من المركب الجزئي إلى وحدات نصية، قد يبلغ حجمها لدى بعض الكتاب الصفحات»[3].

وتترجم هذه البنية أشكال ورود الوصف داخل السّرد -أو النَّص عموماً - والّتي تتجلّى كمايلي:

أ- مفردة (كلمة واحدة).

---

[1]-محمد نجيب العمامي: في الوّصف بين النظرية والنَّص السردي ، ص 137.

[*]-نشير إلى أنَّ هذه الأنواع الخطابية الكبرى ، قد لا تكون متمايزة تماماً ، إذ يصعب أحياناً تمييز أو فصل ما هو وصف خالص عن ما هو سرد وكذلك دواليك ، ولذلك يؤخذ بمبدأ الغالبية ، أي أنّ المقطع في هذه الحالة يتحدد بغلبة نوع من الخطاب لا بتمحضه له. أي حيث توجد غالبية وصفية ، فذاك مقطع وصفي ، وحيث تكون الغالبية سردية فهو سردي ، وهكذا –. وهو ماعبر عنه " أدام وبوتي جان " بمصطلح : " la dominante séquentielle " أو الغالبية المقطعية .

- ينظر : Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif : ,p92.95

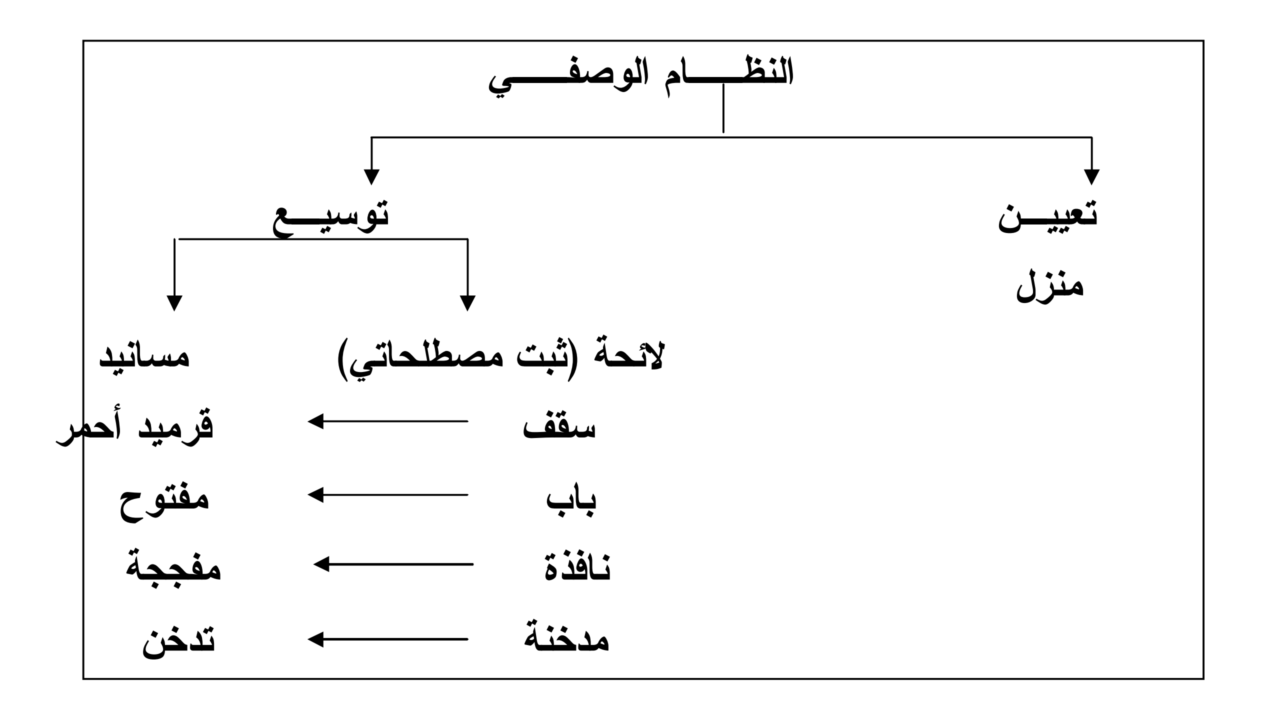
[2]-رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، ص 189

[3]-محمد نجيب العمامي: في الوّصف والنظرية والنَّص السردي، ص 137

ب– مركب نحوي جزئي موجز (مسانيد) .

ج–في شكل تعداد (Enumération) والّذي يتخذ شكل القائمة أو الجرد (ventaire).

ومن هذا المنطلق فإن البنية الأساسية للوصف توافق مفهوم النِّظام الوصفي -كما رأينا- والّذي ترجمه أدام في المخطط التالي[1]:



ملاحظـــة:

إنّ الانتقال، أو عملية التحول من التسمية إلى التوسعة في النِّظام الوصفي، تتم وفق طرائق مخصوصة، وتنتظمها آليات محددة . تسمّى هذه الطرائق أو الآليات بـــ:" العمليات الوصفية الأساسية « تكشف كيفية إنتاج الوصف وتقوم في نظر أدام وبوتي جان وريفاز وغيرهم، دليلا على أنّ للوصف بنية وحيدة وموّحدة»[2]. وسنرجأ التعرّف على هذه العمليات إلى الفصل التطبيقي الأوّل، المخصص لبحث بنية الوصف في

---

(1)–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 255.

(2)–محمد نجيب العمامي: في الوّصف بين النظرية والنَّص السردي ، ص 116.

المدوّنة المنتخبة للدراسة، وذلك تفاديا للتكرار والإعادة .

4/ بنية الوصف المقطعية

يقول "آدام وبوتي جان" : « فهم نص معناه تعرّف بنية مقطعية، والاحتفاظ على - هذا الأساس- بجمل لإنجاز تلخيص على سبيل المثال»(1).

نقصد بالبنية المقطعية للوصف، انتظامه (الوصف) في شكل مقطع، يتمتع باستقلال نسبي، من حيث هو بنية مخصوصة، لها تشكلها الخاص، وحضورها المميّز الّذي يسمح بالتعرّف(*) عليها، وفصلها عن المقاطع السردية، والحوارية وغيرها .

ويميز صاحبا كتاب "النص الوصفي" بين نوعين من البنى المقطعية :

أ/ بنية مقطعية مكتسبة ثقافيا : وبالتالي مألوفة لدى السّامع/ القارئ، اصطلحا على تسميتها "بالبنية الفوقية" (superstructure) .

ب/ بنية مقطعية وليدة مناسبتها، وبالتالي غير مألوفة (لدى السّامع القارئ)، ويشار إليها بمفهوم "تخطيط نص" (plan de texte) .

والفرق الأساسي بين البنيتين يكمن في- نظرهما - في أن الأولى مكتسبة في إطار فعلي ذاكري، بمعنى محفوظ في الذاكرة (عميق)، والطابع المعطى الخاضع للتغير (سطحي) بالنسبة للثانية(2).

إنَّ هذا التمييز الّذي أقامه " أدام" و"بوتي جان" بين ما أسمياه "بنية فوقية" و"تخطيط نص" قد يلتبس أحيانا، باعتبار أنَّ " تخطيط النَّص " يبدو-تقريبا - أمراً إلزاميا لأيٍّ فعل وصفي. وتتجسَّد هذه الإلزامية في حاجة الوصف، أو نقول جنوحه

---

(1)-Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif : ,p92.

(*)-و إن كان آدام – وهو المشهور عموماً – يرى بأن حضور الوصف ، أو مقطع وصفي ، يمكن تمييزه وبشكل عفوي من قبل القارئ في حضن مجموع لأنواع أخرى .

– ينظر : -Adam .J.M .Elément de linguistique textuelle ,p143

(2)-Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif : ,p81

غالبا إلى توسّل تلك الشبكات التصنيفية التي تنظم مفاصله – كما رأينا ذلك سابقا –، وهذه الشبكات يمكن أن توافق إحدى المبادئ المعهودة في تنظيم الفضاء مثلا وفق الجهات الأربع، أو وصف إنسان من أعلى إلى أسفل، أو ترقيم مكونات موصوف ما ... الخ.

وهذه التخطيطات/الشبكات، والتي يشير إليها هامون بمفهوم "الترسيمة"، لا يمكن اعتبارها وليدة مناسبتها، لأنّها شبكات وأطر معروفة قبليا. وحتى الوصف القائم على التعداد البسيط لأجزاء الموصوف، قد لا يحيد عن هذا المسار. وكما يقول "هامون" «فإن مفهوم اللائحة المميز لكل وصف يزدوج حينئذٍ بمفهوم "ترسيمة" « مفعول مثال ».وهكذا ليشعر كل وصف «مشبك» قارئه بأنَّ النَّص يسعى إلى إشباع إطار أو مثال موجود سلفا وملزم إلى حد [ما]» [1].

وفي الأخير نقول أنَّ الوصف - أيَّ وصف - قائم في الحقيقة على تراتبية تنبثق من السّمة التسلسلية / التعاقبية للفعل الوصفي، و التي تحاول الكتابة الخطية إخفاءها، ويكشفه الرّسم أو التمثيل التشجيري[*]للوصف.

والحقيقة أنَّ هذه التراتبية تبدو أكثر جلاءً في الوصف الذي يتعدى مجرد التعداد البسيط[**] لأجزاء الموصوف إلى وصف مقطعي مهيكل، أو كما يقول " آدام " «[ف] بين هذه التعدادات الخالصة – في شكل قائمة حيث تتبع الأسماء ترتيبا شبه خطيٍّ – تقريبا ووصف هيكلي (مهيكل)، تتضح إجراءات [بناء] مقطعي،و إذن تراتبية [ما].بمعنى أن مسألة الإتصال أو الترابط للجمل الوصفية المتتابعة تثار من البداية»[2] .

---

[1]–فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي، ص105.

[*]–شجرة الوصف هي أحد المفاهيم أو الأدوات الإجرائية التي استخدمت في الكشف عن بنية الوصف الترتيبية ، أو مستويات الوصف . وأول من استخدم شجرة الوصف مصطلحا ومفهوماً هو " جان ريكاردو " – فيما يقول " العمامي " – وذلك في كتابه " الرواية الجديدة " .

– ينظر : محمد نجيب العمامي في الوّصف – ، هامش رقم (02)، ص 131

[**]–يعتبر " أدام " التعداد البسيط نوع من الدرجة الصِّفر للوصف .

– ينظر : -Adam .J.M .Elément de linguistique textuelle, p143

[2]-Adam .J.M .Elément de linguistique textuelle, p144.

وهكذا تثار قضية "اتساق"(***) المقطع الوصفي (sa cohésion) من جهة، و"انسجامه"(*) من جهة ثانية (sa cohérence) ؛ باعتبار أن ذلك الترابط قد لا يكون ظاهراً للعيان، لأن تلك العلامات الترابطية / والفاصلة قد لا تكون بارزة دائما بشكل جلِيٍّ، ممَّا يُحَتِّمُ البحث في البنية الدلالية العميقة للمقطع الوصفي، عن الخيط الرّابط بين أجزاء المقطع، والّذي يحكم تتابعها بذلك الشكل المخصوص، فيضمن بذلك انسجامها الدلالي واتساقها على المستوى اللّساني الخطي .

أي أنَّ البحث في بنية أساسية، وأخرى مقطعية، وبين اشتغال لساني، وآخر سميائي /علامي، إنَّما يتجاوز ذلك إلى البحث في العوامل الضامّة لذلك البناء والمحققة لدلالته، من خلال دراسة مبحثي الاتساق والانسجام .

V/ وظائف الوصف :

لقد كان منظرو الخطاب الوّصفي واعين منذ البداية بالأهمية التي يكتسبها هذا المبحث في دراسة الوصف، وتقنين اشتغاله أو حضوره في الخطاب السّردي، وهو ما نقرأه في هذا القول لــ:"جيرار جنيت" : «إنَّ دراسة العلائق بين السردي والوصفي لا

– ينظر: دومنيك مانقونو : " المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب . ت / محمد يحياتن.منشورات الاختلاف، ط1 / 2005، ص : 18

(***)–الاتساق يرتبط بالبعد الخطي للنصوص ، وبذلك الترابط أو التضام الموجود بين الجمل من خلال الروابط الّتي تضمن هذا التماسك ، أو كما يقول " دومنيك مانقونو " (Dominique Maingueneau)، " فالمقصود بتحليل اتساق النص هو الإحاطة به من حيث تسلسل ونسيج (...) تسعى الظواهر المتنوعة فيه إلى تنامي النّص وتناسله ، وتضمن له استمراره ".

– ينظر : دومنيك مانقونو: " المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب . ت / محمد يحياتن .منشورات الاختلاف ،ط1 / 2005، ص : 18

(*)–الانسجام يرتبط بعملية تأويل النصوص من جهته ، وبالعلاقة التي تربط الملفوظات بالمتلفظين . وهكذا يبدو أكثر انفتاحاً على الظواهر السياقية والمقامية ، وأكثر ارتباطاً بعملية التلقي . أو كما يقول : " محمد خطابي " – فإن بناء الانسجام يتطلب من المتلقي " صرف اهتمام جهة العلاقة الخفية التي تنظم النص وتولده ، بمعنى تجاوز رصيد المحقق فعلا (أو غير المحقق) أي الاتساق إلى الكامن (الانسجام) "

– ينظر: محمد خطابي : لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء – المغرب / بيروت لبنان ،ط2 / 2006 ، المقدمة : ص 05

بد وأن تعود في جوهرها إلى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، أي للمهمة الّتي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الاقتصاد العام للسرد»[1].

وهكذا اجتهد كل واحد من هؤلاء الباحثين في إحصاء بعضٍ من تلك الوظائف، وإن اختلفوا في عددها أو تسمياتها . وكذا وضع المفاهيم والتحديدات المقابلة لتلك التسميات ،كلّ بحسب منطلقاته الخاصة، وكذا بؤرة تركيز اهتمامه، والجنس الأدبي المشتغل عليه ؛ ذلك أنَّ كلَّ جنس أدبي فيما تقول "جيرفاي – زانينجار" (Gervais Zaninger) « يحدد قاعــدته (Sa norme) الخاصة في باب الوصف، وإنَّ كلَّ جنس يمنح الوصف وضعا مخصوصا»[2].

ويعد "جنيت" من الأوائل الذين تطرقوا إلى هذا الموضوع حيث وضع للوصف وظيفتين كبيرتين، هما الوظيفة الجمالية أو التزيينية والوظيفة التفسيرية أو الرّمزية . ويقول في ذلك:«وحسبنا أن نستخلص من التقليد الأدبي الكلاسيكي (من هوميروس إلى نهاية القرن التاسع عشر) على الأقل وظيفتين متمايزتين نسبيا، أولاهما ذات طابع تزييني[*](Décoratif) بمعنى ما (...) أماَ الوظيفة الثانية للوصف، والأكثر بروزا اليوم لأنها فرضت نفسها على تقاليد الجنس الرّوائي مع بلزاك (...)[ف]ذات طبيعة تفسيرية ورمزية[**](Explicatif et Symbolique)» [3].

أمَّا " فليب هامون " فيشير العمامي إلى أنّه فطن إلى خمس وظائف للوصف، وهي : وظيفة الفصل، ووظيفة التأجيل أو الإرجاء، والوظيفة التزيينية، ووظيفة التنظيم، وفي الأخير وظيفة التبئير[4].

---

(1)–جيرار جنيت : حدود السّرد ، ت / بن عيسى بوحمالة ، مجلة آفاق ، ص60 .
– أو ينظر: -GENETTE Gérard : figures II ... , p58
(2)–محمد نجيب العمامي في الوّصف بين النظرية والنص السردي ، هامش رقم (03)، ص 184
(*)–المصطلح مأخوذ عن كتاب " جنيت " (figures II ... , p58)
(**)–المصطلح مأخوذ عن كتاب " جنيت " (figures II ... , p58)
(3)–جيرار جنيت : حدود السّرد ، ت / بن عيسى بوحمالة ، مجلة آفاق ، ص60 . (figures II ... , p58)
(4)–محمد نجيب العمامي المرجع السابق، ص 174

وهو ما نقف عليه من خلال التّرجمة الواردة لمقاله(***)(Qu'est ce q'une Description) ضمن كتاب: "مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص" مع بعض الاختلاف في التسميات يعود طبعا إلى اختلاف التّرجمة -، حيث ترد تسمية "وظيفة معينة للحدود " بدل التسمية "وظيفة الفصل"، و "وظيفة التسويق" بدل "وظيفة الإرجاء" ،كما نجد في الترجمة "وظيفة تزيينية" أمامها "أثر واقع"(****)، تحته أثر شعري[1] وهو ما يعني أنَّ الوظيفة التزيينية عنده هي (أثر واقعي + أثر شعري)- حسب الترجمة الواردة في هذا الكتاب طبعا - وهو ما لم يشر إليه " العمـــامي " إذ أنَّه ذكر فقط البعد الشعري حين قال أنَّه ا(أي الوظيفة التزيينية) « تدرج الوصف في نظام جمالي بلاغي»[2].

وهذا يتفق مع ما نجده من إشارات في كتاب هامون المترجم " في الوصفي " يقول "هامون": «ولمّا كان الوصف أبَّهة وبرهانا على قدرة، ونصا معرفيا وعرفاناً بالكلمات والأشياء، فهو من أجل ذلك نص بيداغوجي المقاصد بدرجة أو بأخرى»[3]. فهذه المقولة تضمنت الإشارة إلى ثلاث وظائف للوصف، وهي الوظيفة التزيينية (أبهمة) والحجاجية (برهانا على قدرة)، والوظيفية التعليمية (نصا معرفيا/نص بيداغوجي المقاصد) .

والحقيقة أن " هامون " يشدِّد في العديد من المواضع على علاقة الوصف بالعرفان من جهة، وكذا النّزعة الحجاجية التي يتخذها من جهة أخرى فيقول: «الوّصف إذن هو الموقع النّصي الّذي تتحدد فيه بتضافر العوامل قدرة لغوية (...) وهو قدرة موسوعية»[4] ويؤكد في موقع أخر أنَّ الوصف «يكون في أغلب الحالات مقنعاً إفهاميا حجاجيا، أو يكون على الأقل حينا من سلسلة جدلية يبحث فيها شخص ما،

(***)-وهو المقال ذاته الّذي اعتمده العمامي في كتابه .

(****)-وهو ما يطرح تساؤلاً مفاده هل أنَّ " هامون " قصد بالوظيفة التزيينية الإيهام بالواقع، أو خلق أثر الواقع ؟ وهو ما لم نصادفه في قراءاتنا .

(1)-دليلة مرسلي ، كريستيان عاشور ، و آخرون : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، ص177 .

(2)-محمد نجيب العمامي في الوصف بين النَّظرية و النَّص السردي ، ص 174.

(3)-فليب هامون : في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص 100.

(4)-المرجع نفسه، ص102.

هو الواصف عن إقامة الدليل لشخص ما، أو يسعى إلى إبلاغه»[1].

إضافة إلى ما تقدم، نجد في الكتاب حديثا عن الوظيفة التفسيرية، وكذا وظيفة الفصل، و وظيفة التبئير حـــين يحدد للوصف وظائف ثلاث تؤول - في رأيه - إلى وظيفة انتقالية واحدة، ضمن أهم الوظائف الّتي يضطلع بها الوصف في النِّظام المقروء وهي[2]:

أ/إدخال مؤشرات تفسيرية استقبالية أو إجمالية داخل الملفوظ، لمتتاليات أعمال سابقة أو لاحقة صادرة عن الشخصيات.

ب / لمّا كان الوّصف معادلاً لاتصال الفواعل أو انفصالها، فإنَّ القارئ يعتبره إمَّا واضعاً لإمكان انفصال لاحق، وإمَّا نتيجة مسار تحصيل سابق .

ج/وكثيراً ما يكون الوّصف محولاً تبئير بين قسم من النَّص ممركز على شخصية (p1) وقسم ممركز على شخصية (p2) .

ولعل الوظيفة الّتي قصد إليها هامون، والتي تؤول إليها هذه الوظائف الثلاث هي الوظيفة السّردية .

ونشير أخيراً إلى أنَّ الاقتضاب الذي تناول به هامون هذا المبحث على الرَّغم من تفرغه لدراسة الوصف من خلال عديد البحوث والدراسات الّتي نشرها في هذا المجال، تعود إلى التوجّه العام الذي آثر أن يقارب من خلاله موضوعه، وذلك بتركيزه على البعد السميائي للوصف، باعتباره تصنيفا للعالم، إن خارجيا بما يحمله من أحكام قيمية، و إن داخليا باعتباره يؤثث لتراتيبية ما في عالم الحكاية (شخصيات، أماكن، ...) [*].

---

[1]–المرجع نفسه، ص102 .

[2]–المرجع نفسه، ص324.

[*]–وهذا التوجه نلمحه كما أشرنا سابقا في اهتمامه الكبير في بحث علاقات الوصف بالعرفان و التصنيفية ، وكذا الوصف واللّغة الانعكاسية ، ثمَّ البعد التناصي للوصف. – ينظر كتابه في الوصفي ، ت/ سعاد التريكي ، ص97-110.

ومن جهته "جون ميشال آدام" نجده يضمن كتابة "القصة" (Le Récit)إشارات مقتضبة إلى بعض وظائف الوصف وهي: الوظيفة السردية أو التنظيمية (Organisatrice) بدرجة أولى، حيث يصرح أنَّ الوصف يعمل على انسجام السرد (تماسكه) ومقروئيته،عن طريق الرّبط بين نقاطه المختلفة[1].و كذا الوظيفة التعليمية، حين يؤكد على أنَّ الوصف هو«دائما نقل واكتساب لمعرفة»[2]. ثمَّ الوظيفة الإيديولوجية، والتي يربطها بعملية التسمية، حيث يرى أنها تعبر دائما عن وجهة نظر الواصف حول الموضوع الموصوف. وسواء تمت هذه العملية بطريقة موضوعية (Objective) أو ذاتية (Subjective) فهي دائما تفعيل لاختيار[3]. كما يربطها بقناة الوصف في حين آخر (النظر، القول، والفعل)[**].

أماَّ في مؤلفه المشترك " النص الوصفي " الّذي وقّعه رفقة الباحث " بوتي جان "، فإنَّهما يوردان ثلاث وظائف خاصة بالوصف التمثيلي الواقعي ،و هي:وظيفة نشر المعرفة (f. Mathésique)، وظيفة المحاكاة (F. MIMESIQUE)، ثمَّ وظيفة تنظيم المعنى (F. Sémiosique). وهذه الأخيرة تضم بدورها وظيفتين هما: الوظيفة الإشارية (F. Indicielle)، والوظيفة التبئيرية (F. Focalisante) [4].

أماَّ الوظيفة التزيينية التي درج الباحثون على الإشارة إليها، فإنَّهما يعتبران الوّصف التزييني رفقة الوصف التّمثيلي، وكذا التعبيري، ثمَّ الوّصف الإبداعي الذي عرفته الرّواية الجديدة، أنواعاً، أو نقول أنَّهم يرتقون فوق الوظيفة إلى مصاف النوع (Type) الّذي يميِّز أنماطا في الكتابة مخصوصة[5].

---

(1)-Adam .J.M : le Récit, que sais-je ,p50
(2)-IBiD ,p50.
(3)-IBID, p56.

(**)–النظر يكون مصدر إصدار أحكام تستند إلى معايير جمالية (Normes esthétiques) . أمَّا القول فيتعلق بمعايير لسانية (Ns. L'linguistiques) ، والفعل تحكمه معايير تكنولوجية (Ns . technologiques) تتــعلق بمعرفة الفعل، وأخرى أخلاقية (Ns . othiques) (وجوب الفعل) .

ينظر : - Adam .J.M. IBiD ,p56.

(4)-Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif p: 26.33.37.48.53
(5)-IBiD ,p8

كذلك " إيف روتير "في كتابه" مدخل إلى تحليل الرّواية "، يصرِّح بأنّ الوّصف في الكتابة الرّوائية يضطلع بوظائف مختلفة، يحصي منها أربع، ويؤكد أن هذا العدد ليس حصريا، وأنَّ وصف ما يمكن أن يشغل عدة وظائف في الآن ذاته، وهذه الوظائف هي : وظيفة المحاكاة، الوظيفة التعليمية، الوظيفة السّردية، والوظيفة الجمالية[*][1].

والحقيقة أنَّ هذا التباين لدى مختلف المنظرين الغربيين، قد طال أبحاث النقاد العرب، الّذين حاولوا بدورهم مقاربة موضوع الوصف، إن جزئيا أو كليًّا.

"فحميد لحميداني" في كتابه "بنية النَّص السّردي "، وفي إشارته الجزئية إلى هذا المبحث، نجده يتقيَّد بتقسيم "جنيت" الّذي عرضنا له سابقا[2] [**].

و من جهته "حبيب مونسي" في كتابه " شعرية المشهد- "، يقتصر على ذكر ثلاث وظائف هي: الوظيفة الجمالية، والوظيفة التصويرية، ثم الوظيفة التفسيرية[3].وهو التقسيم ذاته الذي تقترحه " آمنة يوسف " في كتابها "تقنيات السّرد: في النظرية والتطبيق"، ماعدا الوظيفة التصويرية فإنَّها تضع مكانها الوظيفة الإيهامية[4].

أمَّا "الصادق قسومة" في كتــابه " طرائق تحليل القصص"، والذي حاول التوسّع في عرض موضوعــه، واستــفاء جوانبــه، وكذا إضفاء بعض الخصوصية والجدَّة على دراستــه، وهو المسعى الذي أوقعــه في بعض الإشكالات، وقاده إلى تفريعات

---

[*]-لم نشأ أن نرفق هذه الوظائف بتحديداتها ن كما عوض لها الباحث في كثابيه، لأننا أرجأنا ذلك إلى حين العرض الإجمالي لمختلف وظائف الوصف ، والذي سيكون منطلقا لمقاربة المدوّنة المقترحة للدراسة ، ذلك أن تحديداته اتّسمت – في رأينا – بالدّقة والوضوح.

[1]-Yves Reuter :Introduction à l’analyse du Roman ,113.114 .

[2]-حميد لحميداني بنية النّص السردي من منظور النَّقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي بيروت- لبنان / الدار البيضاء – المغرب ، ط$_3$ ،2000 ، ص79.

[**]-ينظر : ص 47 من البحث.

[3]-حبيب مونسي: " تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق"، دار العرب للنشر والتوزيع، يناير 2003، ص215 – 218

[4]-آمنة يوسف: " تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية- اللاذقية ، ط1 /1997 ، ص95-96 .

تتقاطع وتتباعد في الآن ذاته . ولم ينأ بحثه عن الخلط والتكرار[1]،وهو ما وضحه العمامي وأبرز جوانبه كلِّها، مع عرض مفصل لمنهجه في ذلك، والتحديدات التي أرفق بها مختلف الوظائف التي يقترحها . ولا نرى أيّ داعٍ لتكرارها هنا[2].

ويمكن القول في الأخير أنَّ أهم دراستين في هذا المجال – على الأقل حسب ما توفّر بين أيدينا – هما ما أنجزاه كل من"محمد النّاصر العجيميّ" في كتابه " الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم "، وكذا مؤلف "محمد نجيب العمامي" والذي يحمل عنوان " في الوّصف بين النظرية والنّص السردي" وقد حاول "العجيمي" أن يكون محدَّداً باقتصاره على بحث جملة الوظائف التي توفرت عليها مدونته المنتخبة للدِّراسة . مقسِّما إياها (الوظائف) إلى نوعين هما : وظائف الوصف المتخلِّل السرد، ووظائفه التداولية أو البراغماتية[*].

أمَّا "العمامي" الّذي اختار أن يقارب موضوعه مقاربة نظرية[**]، فإنَّه حاول أن يستوفي كلّ الوظائف التي يمكن أن يضطلع بها الوصف في نص سردي، مدمجا ما يمكن إدماجه في باب واحدٍ، وفاصلا بين ما يجب الفصل بينه . ولقد تلَمَّسَنَا في تقسيمه دقة الطرح وشمولية العرض، وإيفاءه بموضوعه، مما يجعله صالحاً لأن يكون مرجعنا في مقاربة المدونة التي اخترناها لأن تكون حقلا للدراسة، وذلك وفقاً للتصنيف الآتي ذكرُهُ[*].

1 / الوظائف الحكائية :

---

[1]–الصادق مسّومة : طرائق تحليل القصص ، دار الجنوب للنشر ، ص202 –203

[2]–محمد نجيب العمامي في الوصف – ، ص 53–55.

[*]–يشتمل القسم الأوّل على : الوظيفة التمثيلية ، والوظيفة السردية، والتي تضم بدورها وظيفة الاستباق ، والوظيفة العاملية، والدرامية (تسريد الوصف) . أمَّا القسم الثاني ، فيضم الوظيفة التعبيرية ، ووظيفة الوصف الحجاجية .
ينظر : محمد ناصر العجيمي : الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم : ص :

[**]–تأخذ بمعطيات البحث الغربي في هذا المجال ، وتتخذ شواهدها من المدوّنة السردية العربية.

[*]–تجدر الإشارة في هذا الباب إلى أننا نتقيد بالتحديدات التي قدمها العمامي للوظائف ، وإنما حاولنا أن نستفيد من كلِّ ما وقع بين أيدينا من دراسات ، مختارين ما نراه أوضع وأقرب للإيفاء بالمفهوم ، معتمدين التأصيل قدر الإمكان .

1.1 . الوظيفة التعليمية أو الإخبارية (La fonction Didactique ou Informative)

تقوم هذه الوظيفة على إبراز ما يقــوم عليه الوصف من خلفيات معرفية. يمكن أن تتخذ لها أبعاداً تعليمية[**] ومن هذا المنطلق يمكن أن نعدَّ كلّ وصف هو تبادل معرفي، لأنَّه يتضمن دائما أخباراً ومعلوماتٍ حول خصائص الموصوف وعناصره وحالاته، وهو « بامتياز الموضع النَّصي الذي تذاع فيه المعرفة المتجمعة في ملفات وتحقيقات الروائيين»[1]. فهذه الوظيفة الّتي ازدهرت في الرّواية الواقعية في القرن التاسع عشر، حولت الوصف الطبيعي- كما يقول رويتر- إلى خطاب وثائقي[2].

2.1. الوظيفة التمثيلية أو التصويرية (la fonction Représentative ou (Mimétique

يرى "الحبيب مونسي" أن هذه الوظيفة تكسب« الوصف قيمة الوجود الضروري في صلب العمل الفنِّي (...) بل يكون الوصف – وهو يكتسب صفة التصويرية –بمثابة العين التي يطلُّ منها المتلقّى على عالم النّص، وهو يتحرك في الزمان والمكان»[3]. و« تقوم هذه الوظيفة على مصادرة تقول بأنَّه بإمكان الكاتب المطابقة بين الكلمات والعالم، أي أنَّه بإمكانه تمثيل العالم بواسطة اللّغة»[4]، « [ف] الحقيقة ماثلة في الأشياء (...) واللّغة يمكن أن تنسخ الواقع /وأن تجعل كلَّ شيٍ ماثلا للقارئ في صورته ولونه ورائحته وفي مجموع تواجده الكامل»[5].

3.1. الوظيفة السّردية : (La fonction Narrative)

«ويقصد بها العوامل المسهمة في بناء الوحدة القصصية، والمضفية على العملية

[**]–التعليم هنا مأخوذ بمعناه الواسع ، الذي يشمل كل عملية بث للمعلومات ، أو أنَّه " كل تبادل ، تنقل فيه شخصية عارفة معارفا وأخباراً إلى شخصية تجهل هذه المعلومات أو تتظاهر بجهلها ".

– ينظر: محمد نجيب العمامي : المرجع السابق ، هامش (2) ص 185

[1]-Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif : p ,113.

[2]-IBiD , P 113

[3]–الحبيب مونسي : شعرية المشهد في الإبداع الأدبي ، ص116 .

[4]–محمد نجيب العمامي في الوصف، ص 188.

[5]-Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif : p ,25.26.

السّردية حركيتها وقيمتها الفنِّية»[1].

ويرى "العمامي" «أنَّ هذه الوظيفة مرتبطة بكلِّ وصف له علاقة بسير الأحداث ونموِّها»[2] لك أن الوصف – حسب إيف روتير – يشغل أدواراً في دفع الحكاية، لأنَّه يثبت ويخــزن معرفة حول المكان والشخصيات / يقدِّم إشارات حول الفضاء / [يتصرّف] كنوع من التثمين /يضفي على القصة بعداً دراميا بإبطائه السَّرد في لحظة حاسمة / يعدُّ مؤشرات[*]حول ما ستؤول إليه الحبكة[3].

وكثيراً ما ارتبطت هذه الوظيفة بوصف المكان أو الشخصية ؛ حيث ينهض مثل هذا الوصف عادة بوظيفة استهلالية أو استباقية (**Cataphorique**) أي الإعلان غير المباشر عمَّا سيجري عرضه وزرع أفق انتظار لدى القارئ أو المتلقي . فهو مُمَهَّدٌ للأحداث ومنبئ عنها .

2- الوظائف الدلالية

تسمى «وظائف دلالية مجموعة وظائف بعضها علاقة بالوظائف الحكائية، ولبعضها الآخر علاقة أوثق بالخطاب، وبمضامين النّص السردي»[4].

1.2./ الوظيفة الإشارية: (F. Indicielle)

---

(1)–محمد النّاصر العجيمي : الخطاب الوصفي ..ص293

(2)–محمد نجيب العمامي في الوصف، ص 190.

(*)–نشير هنا إلى التفرقة الضرورية التي يقيمها " رولان بارث " بين المؤشرات (les indices) والمخبرات (les informations) ، فالمخبرات تقدم " معطيات مجرّدة معانيها مباشرة (...) [أي] أنَّها تحمل معرفة و وظيفتها ضعيفة (...) [فـ] العنصر المخبر (...) يستخدم في التحقق من واقعية المرجع ، وفي تجدير الخيال في الواقع . وهذه عملية واقعية ، وهي بهذه الصفة تملك وظيفة لا اعتراض عليها ، ليس على مستوى القصّة ولكن على مستوى الخطاب " . أما المؤشرات (أو الدلائل حسب ترجمة منذر عياشي) فذات دلالات ضمنية (...) وتتطلب نشاطا تفكيكيا ، ولذلك فهي ألصق بالوظيفة السردية من المخبرات التي تنهض بوظيفة المحاكاة.

– ينظر: -Yves Reuter : Introduction à l’analyse du Roman, 114

وكذلك كتاب : رولان بارث : مدخل إلى التحليل البنوي للقصص ، ت / منذر عياشي، ص 50

(3)-Yves Reuter :IBID. 103

(4)–محمد نجيب العمامي: في الوصف، ص 196.

ترتبط هذه الوظيفة بنوع من السرد يسمَّى السِّرد "التخييلي"، حيث إنَّ «الوصف يقيم علاقة حكائية مع السياق التخييلي، أكثر ممَّا يقيم علاقة محاكاة مع المرجع الواقعي»[1]. ف «وصف مكان يمكن أن ينحرف بطريقة غير مباشرة إلى تمثيل شيء آخر غير ذاته (...) كأن يكون دالاً على الشخصية، أو مفسِّراً لسلوكاتها. وهنا تعد الشخصية في حدِّ ذاتها كما في روايات " بلزاك " مؤشراً أو صورة للمجموع»[2].

وفي هذا السياق يحرص " جون ميشال آدام" و " بوتي جان " على تأكيد العلاقة بين الشخصية والوسط المجسَّد في الإطار الزمكاني للراوية . وذلك استناداً إلى معطيات الكتابة الواقعية، البلزاكية على وجه الخصوص، ويستدلان بقوله عن « وجود حيِّز ضيِّق بين الإطار الحكائي والشخصيات»[3].

2.2/. الوظيفة الرّمزية :(F.Symbolique):

يقصد بالوظيفة الرمزية أنَّ الوصفَ«قابــ[لٌ] لقراءتين، وحامــ[لٌ] لمعان قريبة وأخرى بعيدة خفية»[4] يمكن استكشافها من خلال علاقات الربط بين الموصوفات داخل المقطع الواحد، وفي مقاطع متعددة .

يقول " جنيت "، « فالصور الجسدية وأوصاف اللّباس والتأثيث تتوخّى عند بلزاك وأتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخوص وتبريرها»[5]. ويذكر هامون أنَّ « وصف ما كموقع " Locus Amoenus " [المكان السّاحر] يقوم دالا " مبرراً " لشخصية في حالة مرح»[6].

3.2/. الوظيفة التعبيرية: (F .Expressive)

---

[1]-Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif : p ,25.26.
[2]-IBiD , P 53
[3]-IBiD , P54.

[4]-محمد نجيب العمامي: في الوصف، ص 188.

[5]-جيرار جنيت : حدود السّرد ، ت / بن عيسى بوحمالة ، مجلة آفاق ، ص 60.

– أو ينظر : - GENETTE Gérard : figures II (article frontière du Récit) , p58.59

[6]-رولان بارث ، فليب هامون و آخرون ، الأدب والواقع ت/ ع . الجليل الأزدي ، محمد معتصم ، ص 106

والمقصود بها « أن تغذو الذات المتلفظة هي المعنية بموضوع البلاغ، والمحمولة في أضعافه، وإطلاقا أن يعبِّر المتلفّظ عن وجدانه بمختلف مستوياته»[1].

«فالوصف قائم على الاختيار، اختيار الموصوف والمنظور والمعجم، وهذا الاختيار بصمة من بصمات الذات الواصفة، وأثر من آثارها . ويؤدي المعجم دوراً أساسياً في التعرّف على عواطف الذات الواصفة، وأحاسيسها من فرح وحزن وإعجاب واستنكار وغيرها»[2].

4.2. / الوظيفة الإديولوجية أو القيمية / (F. Idéologique ou Axiologique)

الوصف كما يقول " هامون "« محل تسجيل متميِّز في النَّص للّغة انعكاسية، أي لوصف من الدرجة الثانية، وصف انعكاسي، ولتعليق تقييمي؛ خطاب مواكب، أو شرح يسلَّط خاصة على فعل الشخصيات أو على قولها، أو نظرها. وهنا أيضا تكمن بالضبط النِّقاط الحساسة لتدوين الإيديولوجية[*]في النَّص»[3].

فالوصف «يرتِب ويصنِّف ولا يكون أبداً محايداً»[4]. و«غالباً ما يكون محمِّلاً لاختيارات الكاتب الجمالية والإيديولوجية، سواء عن طريق مضمونه أو عن طريق بنيته وأشكاله»[*].

5.2./ الوظيفة الجمالية أو التزيينية أو الزخرفية:(f .Esthétique ou

---

[1]–محمد النّاصر العجيمي : الخطاب الوصفي، ص342.

[2]–محمد نجيب العمامي في الوصف ، ص 200.

[*]–يعرّف هامون الايديولوجيا بكونها " كلّ منظومة قيّم ضمنية جزئيا ، مؤسسة رسميا في النّص الخارجي ، ومشكّلة للمفترضات الشاملة لذلك النّص .

– ينظر : فليب هامون : في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، هامش رقم 62 ، ص 395.

[3]–فليب هامون: المرجع نفسه ، ص 282.

[4]–المرجع نفسه ، ص 180

[*]–العبارة للباحثة " ماري – أينك جرفاي – زنيخار" ، استشهد بها العمامي في كتـــابه "في الوصف"، وإن كانت الكاتبة استدلت بمقولتـــها هاته على الو . الرمزية للوصف ، لكننا نرى أنَّ قولها ينصرف إلى التعبير عن الوظيفة الإيديولوجية .

– ينظر : محمد نجيب العمامي : المرجع السابق ، ص 177

(Ornementale

هذه الوظيفة تضع الوصف في قوام أو نظام جمالي بلاغي. ويتميز الوصف المؤدي وظيفة جمالية« بغياب الوهم التصويري، أو "التمثيلي"؛ فالوصف لا يقرب بين الشيء الموصوف، والمرجع الواقعي، وإنَّما يباعد بينهما متعمِّداً، فيكشف أنَّه لا ينسخ واقعا سبقه، بل يخلق باللّغة وفي اللّغة مرجعا جديداً»[1]. أو كما يقول " رولان بارث": «فإن هذا الوصف ليس خاضعا لأية واقعية، فلا أهمية لحقيقته أو لمشابهته للواقع أيضا، ولا حرج في وضع أسود أو أشجار زيتون في أحد بلدان القطب الشمالي . فما يهم وحده هو القيد الذي يفرضه الجنس الوصفي »/ وهذا القيد أو الغاية التي يضطلع بها مثل هذا الوصف هي غائية " الجميل"[2] [**].

6.2./ الوظيفة الإبداعية: (f. Productive ou creative)

أحسن من مثل هذا الوصف هم كتاب الرواية الجديدة، وعل رأسهم " آلان روب غربية". و هذا الوصف يلغي وظيفتي المحاكاة ونشر المعرفة اللّتين اضطلع بهما الوصف الواقعي (في الرّواية الواقعية)، ليصبح « العالم المقدّم موضع شك إلى درجة أن القارئ (...) يدرك حين ينتهي الوصف، أن هذا الوصف لم يترك شيئا قائما وراءه . فقد أنجز في حركة مضاعفة من الإبداع والمحو»[3] فالتخييل فيه يقوم على التلاعب بأصوات اللّغة ومفرداتها، أي انطلاقا من مادية المفردات ذاتها، كما أنَّ الحكاية لا تصدر عن رؤية معينة للعالم بقدر ما تنتج من تتابع منظم لكلمات في تركيبها المضاعف شكليا ودلاليا . كما أن المقابلة وصف/سرد لم تعد موجودة. فالوصف يمثل دعامة حيوية في إنتاج القصّة[4].

---

[1]–المرجع نفسه ، ص 205.

[2]–رولان بارث، فيليب هامون وآخران: الأدب والواقع، ت: عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، ص39، 40.

[**]–ومن مميزات هذا الوصف كذلك أنّه وصف "مؤثر"، يعطي الحياة للمشهد المصوّر ، ثم استعانته الدائمة ببلاغة الجمال الفوقي أو المتعالي (محاكاة النموذج ".

– ينظر: Adam .J.M . petit jean . A :le texte descriptif : p ,10

[3]–محمد نجيب العمامي: المرجع السابق ، ص 209 .

[4]-Adam .J.M . petit jean . A: le texte descriptif , p68.

الفصل الثاني:

بنية الوصف في حكايتي

"الحمال والثلاث بنات" و "السندباد

البحري" من ألف ليلة وليلة

I - حضور الوصف في ألف ليلة وليلة:

يتجلّى الوصف في كلّ من حكايــتي "الحمّال والثلاث بنات" و"السندباد البحري" حضوراً مكثفا، وإن كان متفــاوتا من حيث الاتساع أو الامتــداد النّصي، وهو ما ترجمناه –سابقا– بأشكال ورود الوصف[*]؛ والتي تتوزع بين الكلمة الواحدة، والمركب النّحوي الجزئي (تركيب إسنادي موجز، أو جملة موجزة) والمقطع الوّصفي المكتمل، وهي الأشكال الّتي تطالعنا في المدوّنة المدروسة. ويمكن أن نعلِّل لتلك الكثافة بالطابع الحكائـــي للمدوّنة، والّذي تحكمه بنية التأجيــل، أوكما يقول "محسن جاسم الموسوي" فإن: «التمدد الذي ينطوي عليه الحكي نفسه لتأجيــل الأفعال يبقى العمود الفقري الذي تسند إليه الحكايات. فبدون الكلام يتحــقق الفعل[**]، وبالمماطلة يتم التأجيل لغرض تحقيــق الانقلاب في شخصية شهريار (...) كما يلجأ الحكي الأساس إلى التمدد والتشـــويق لتحقيـــق التحوّلات في الشخوص أنفسهم»[1].

ضف إلى ذلك الطابع العجائـــبي و/ الغرائـــبي للمدوّنة، والّذي تناسبه بنية

---

[*]–ينظر الفصل الأول ، ص42.

[**]–يبدو الحكي في ألف ليلة وليلة ومنذ الوهلة الأولى (منذ الحكاية الإطار) قائما على المقايضة ؛ مقايضة السرد بالحياة ، أو كما يقول " عبد الفتاح كليطو " : « متى يأخذ رواد ألف ليلة وليلة في سرد حكايتهم ؟ عندما لا يكون بد من ذلك ، ويصبح السّرد الوسيلة الوحيدة للخروج من ورطة أو موقف صعب (...) الحكاية مرادفة للتوسّل والرّجاء، وإنّها القربان الذي يذبح لتهدئة غضب الشخص المتسلِّط (...) السّرد له وظيفة معينة، إذ هو صلة وصل بين شخصين اتسعت الهوة بينهما إلى حدِّ أن أحدهما يقف على شفى حفرة من القتل»

[ينظر : عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي . دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان ، ط$_3$/ نوفمبر1997، ص103 ، 104.]

وهكذا فشهرزاد تدافع عن حياتها بالسرد ، فعليها « أن تمتحن موهبتها كقاصة أو أن تموت ، لأنها لا تعيش إلاّ إذا كانت قادرة على إثارة فضول الملك لما ترويه» [– ينظر: سعيد الغانمي : الكنز والتأويل : قراءات في الحكاية العربية ، المركز الثقافي العربي،ط$_1$ /1994 ، ص 47] وهذا الدور تتقمصه العديد من شخصيات الليالي . وإذا قبلنا بهذه البنية الرّمزية للحكاية في سرد الليالي ، أي بنية التعاقد ، أمكننا أن نعزز الطرف الأول (السّرد) بالوصف الذي سيهب السرد امتداداً ، فيهب السارد زمناً أو حياة أطول ، على أن يكون قائما على الإثارة والتشويق ، ومجانبا للرّتابة الداعية للسّأم .

[1]–محسن جاسم الموسوي : صيغ الكلام وأوجه الكتابة. مجلة فصول، المجلد، رقم 13، العدد 01 ربيع 1994، ص 28.

التهويل، ومن مستلزماتها الوّصف القائم على المبالغات المفرطة في التصوير والتقدير. ثمَّ بنية التشويق الّتي هي من طبيعة الحكي الشعبي عموماً . وإن كنّا نرى في هذا السياق أنَّ نص الليالي يبدو نصا متعاليا على أشكال التجنيس وتصنيفات النوع، لأنَّه يشمل الأنواع كلِّها، ويأخذ بتشكيـــلاتها جميعاً . أو كما يقول الباحث "شرف الدين ماجدولين" في حديثه عن التشكلات النّوعية لصور اللّيالي بأنَّها «تتحدد جنسيا بانتمـــائها إلى السّرد الشعبي، ونوعيا بانجـــازاتها المختلفة: عجائبية، وخرافية، أسطورية، وهزلية، وكلِّ التشكلات الممكنة في القص الشعبي»[1]. أمَّا "ضياء الكعبي" فترى أنَّ «نص ألف ليلة وليلة حمّال أوجه، وقابل لقراءات متعددة وتصانيف نوعية كذلك»[2].

أمَّا التفاوت في مستوى البنية الخطية فعادة مايكون متناسبا مع إيقاعية الحدث[*] في الحكاية؛ فيسود الوّصف في لحظات الاسترخاء والهدوء، بينما نجده يتمازج حدَّ التداخل الشديد مع السّرد في لحظات الاضطراب القصوى. ومع ذلك يبقى أمراً ملزما لسرد اللّيالي في كلّ مراحله – على ما يبدو –، فيتناوب التركيب الفعلي (الدال على السّرد) والتركيب النعتي (الدال على الوّصف) في المقطع ذاته، وهو ما نقف عليه في هذا المقطع من حكاية "الحمال والثلاث بنات": «وإذا بحية تقصدني وهي في غلظة النّخلة، وتسعى سعيا مسرعاً نحوي، تأخذ يمنا وشمالاً، حتى وصلت عندي، فإذا بلسانها تدلّى على الأرض مقدار شبر، وهي تجرف التراب بطولها، وخلفها ثعبان يطاردها، وهو طويل طول الرّمح، وهي هاربة منه تلتف يمينا وشمالا، وقد قبض

---

[1]–شرف الدين ما جدولين : بيان شهرزاد : التشكلات النوعية لصور الليالي ، المركز الثقافي العربي ،ط$_1$/2001، المقدمة ، ص 5.

[2]–ضياء الكعبي: السرد العربي القديم والأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت– لبنان، ط$_1$/ 2005، ص87.

[*]–يمكن الرّجوع إلى المبحث الذي خصصته الباحثة " نجوى بوقدوم " لدراسة إيقاعية الحدث في رحلات السّندباد البحري،و مقارنة المنحنيات المنجزة بالوقائع النصّية.

ينظر: نجوى بوقدوم: أدبية الرّحلة في سفرات السندباد البحري : بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم: شعبة أدب الرحلات، 2005–2006(مخطوط)، ص 132–147.

الثعبان على ذيلها فأسال دمها»[1].

فهذا المقطع اشتمل على عشرة أفعال هي :تقصد/ تسعى/ تأخذ/ وصلت / تدلي / تجرف/ يطارد / تلتفت / قبض / أسال)، نضيف إليها الصيغة الدالة على الفعلية الممثلة في اسم الفاعل (هاربة) .أمّا التراكيب النعتية الخالصة فهي: في غلظة النّخلة /مسرعاً/ مقدار شبر/ طويل طول الرّمح.

فالبنية اللّفظية فعلية، أمّا البنية الدلالية فهي وصفية بالأساس، سواء ماتعلق منها بوصف موضوعات ثابتة كوصف الحية بالغلظة، ووصف الثعبان بالطول، أو ما دلّ على نعت الحركة كالإسراع والتلفت . فالإيقاع الفعلي المتواتر على المستوى السطحي (البنية الخطية) يطلعنا العمق على بطئه؛ ذلك أنَّ الحدث الرّئيس في المقطع يتجسد في فعل المطاردة، أمَّا باقي الأفعال فتنتمي جميعها إلى السّرد الآني ؛ ذلك أنَّها تجسِّد سلوكات ظرفية، وليدة اللّحظة، ممَّا يجعل «حركيتها تبدو في درجة الصِّفر تقريبا . إذ أن هذا الحكي يبدو ملغيا لمجرى الزّمن، ومسهما في بسط السّرد في المكان، ومن تمَّ اقترابه من المشهد الّذي يعتمد على صيرورة المحكي، وحركته النّصية بفعل التموّجات الداخلية للأحداث»[2].

وهذه البنية التمويهية للوصف تتكرر كثيراً في الوصف الدال على " الحالة " كما نلاحظ في هذا المقطع الصغير من حكاية " السندباد "، إذ يقول (هنا الشخصية تصف حالها) : «ولقد انتعشت نفسي، وردت لي روحي وقويت حركتي»[3].

الوصف هنا يتوّسل أفعالاً تتجرّد من طبيعتها الزمانية، لتعبر عن حالة واحدة وإن كانت ظرفية؛ بمعنى قابلة للتحوّل والتبدّل .

أو كما يطالعنا في المقطع الممهّد للسّفرة الثالثة من سفرات السند باد البحري:

---

(1)–ألف ليلة وليلة ، منشورات محمد علي البيضوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، 1999 ،ج1 ، ص 60 .

(2)–نبيلة زويش ، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السميائي ، منشورات الاختلاف – الجزائر العاصمة ، ط1 / 2003، ص 40.

(3)–المصدر السابق، ج3، ص 42

«ثمَّ جئت إلى مدينة بغداد، دار السّلام، وجئت إلى حارتي، ودخلت داري، وعندي من صنف حجر الماس شيء كثير، ومعي مال ومتاع، وبضائع لها صورة، وقد اجتمعت بأهلي وأقاربي، ثمَّ تصدقت ووهبت وأعطيتُ وهاديتُ جميع أهلي وأصحابي. وصرت آكل طيِّباً وأشرب طيِّباً، وألبس لبسا مليحا، وأعاشر وأرفق، ونسيت ما كنت قاسيته، ولم أزل في أهنأ عيش وصفاء خاطر، وأنشرح صدري، وأنا في لعب وطرب. وصار كل من سمع بقدومي يجيء إليّ ويسألني عن حال السفر، وأحوال البلاد، فأخبره وأحكي له كل ما لقيته وما قاسيته، فيتعجب من شدَّة ما قاسيته ويهنئني بالسّلامة»[1].

فثمة حركة يجسِّدها تواتر الأفعال في المقطع، ولكنَّها حركة بطيئة بالنَّظر إلى إيقاعية الحدث، بل خافته تقريبا، ممَّا يجعلنا نقول أنَّ هذه الأفعال وصفية أكثر منها سردية، رغم الطابع السّردي الّذي يؤطرها. لكننا نفضل تصنيفها في اللاّسرد، « لأنها تركِّز على نمطية الحالة»[2].

ونعود إلى الصيغة التناوبية - سرد -وصف -سرد والّتي تبدو أكثر جلاءً في هذا المقطع: «وخرجت إلى البرِّ الأصيل فلقيت كثبان رمل تغوص رجل الجمل فيها إلى الرّكب. فقوَّيتُ روحي، وقطعت الرّمل .وإذا أنا بنار تلوح من بعيد وهي تشتعل اشعالاً قوِياَ، فقصدتها لعلي أجد فرجاً . فلما قربت منها رأيت قصراً بابه من النّحاس الأصفر. فلما أشرقت الشمس عليه أضاء من بعيد كأنَّه نار»[3].

يمكن أن نقسم المقطع كمايلي:

سـرد --- وصـف --- سـرد --- وصـف

- وخرجت ---◄ البرّ الأصيل ---◄ فلقيت... ---◄ تغوص رجل الجمل فيه ...

قطعت الرّمل---◄ نار تلوح ... قويا ---◄ قصدتها...---◄ رأيت قصرا ... نار.

---

(1)–ألف ليلة وليلة: ج3، ص 51

(2)–نبيلة زويش ، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السميائي ، ص 41.

(3)–المصدر السابق، ج3، ص 60.

ولا أدلَّ على هذا التلاحم و/ التلازم الشديد بين السّرد والوّصف من تلك الجمل الّتي نتعثر بها هنا وهناك في كلَّ من الحكايتين، من قبيل :

« صعدت على سرير من المرمر»(1)

——◄سرد——◄◄—— وصف ——◄

وكذلك :

« أخرجت كيسا من الأطلس بأهداب خضر»(2).

——◄ سرد ——◄ ◄—— وصف ——◄

فالوصف ينزع تلقائيا إلى الاندساس في مسار السّرد .و يتميَّز هذا النوع من الوصف بالسرعة، أي بكونه محدود المدى(*). فيرد في شكل لفظة أو مركب إسنادي بسيط، ولا يتعدى في أفضل الحالات الجملة أو الجملتين القصيرتين كما رأينا من خلال الأمثلة. لكن تواتره يؤكد ما ألمحنا إليه، من أن الحضور المكثف للوصف في الحكايتين يؤشر على ميزة أسلوبية في سرد اللّيالي.

وإذا كان ما يهمنا أكثر في هذا الفصل، هو الوصف المنتظم في شكل بنى مقطعية، فإنَّ الإشارة إلى بنية التداخل هذه بين الوصف والسّرد نعتبرها ضرورة منهجية ؛ لما يصادفنا في بعض المواضع من إحداث التباعد بين أجزاء الموصوف بفعل هذه البنى المتناوبة، فيرد الموصوف متشظِّياً في المكان(**).

ومن جهة أخرى فإن السرد يخفف من تضخم الوّصف، ويلحقه بغائية تبرر وجوده، وتجعله وظيفيا بقوّة كما سنرى في الفصل الثالث والأخير.

---

(1)–ألف ليلة وليلة، ج1، ص37

(2)–المصدر نفسه، ج1، ص37

(*)–نقصد بالمدى في هذا السياق الفضاء أو المساحة الطباعة الّتي يحتلها المقطع الوصفي (La volume graphistique) وليس ما يعرف في علم السّرد بالاستغراق الزمني أو الديمومة (La durée) .

(**)–في حكاية الحمال و الثلاث بنات ، نجد وصف الدار يقتطع بحدث سردي (وإن كان تمويهيا) حيث ينفتح الباب وتظهر الصبية الثانية التي تستقطب الفعل الوّصفي،و لا يلتفت الوصف إلى موصوفه الأول إلاّ بعد فراغه من تقديم هذه الشخصية ليعود من جديد لاستكمال وصف الدار .

– ينظر : المصدر نفسه، ج1، ص 34 .

وقبل الولوج إلى التحليل نشير إلى أننا آثرنا الابتداء بالوصف عن طريق القول، مخالفين بذلك الترتيب الذي قدمناه في الفصل النظري – مع الإشارة إلى أنَّ ذلك الترتيب لا يعد إلزاميا بأيِّ حال من الأحوال –لأننا رأينا أنَّ هذا النَّمط هو الأكثر حضوراً في المدوّنة المنتخبة للدراسة، بل نّكاد ندرج الوصف كلّه في هذا الإطار لولا حضور بعض المحددات التي تجعلنا نعزو هذا الوصف إلى الوّصف عن طريق القول، أو الوصف عن طريق الرؤية وهكذا ...،ذلك أنَّ نمط السّرد اللاّحق (ultérieur) الّذي يسود في نصوص ألف ليلية وليلة، بزمنيته المرتدة إلى الماضي، يجعل كلّ ما فيه من وصف يرتد في النهاية إلى هذا النَّمط الأوّل، لأنَّ الشخصيات تنظر وتفعل في الماضي، والرّاوي يتكلّم لنا ما فعلت ونظرت، أي أنَّه المنتج الفعلي للوصف . أو كما يقول العمامي " فإنَّ " « الشخصية ترى [أو تفعل] في حاضر الأحداث، والرّاوي هو الذي يحول لاحقا ما رأته [أو ما فعلته] إلى كلام»[1]. وإنَّما يأتي الفصل بين هذه الأنماط هنا ضرورة منهجية ملحة، للوقوف على بعض السمات البنائية الّتي تميز كلَّ نوع أو نمط على حدة، وتلك المشتركة بينها جميعا.

---

[1]–محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي ، هامش رقم (01) ص88 .

II – الوصف عن طريق القول :

تعد بداية الرّحلة أو التهيّأ لها في حكاية " السندباد " من كتاب " ألف ليلة وليلة" مناسبة جيِّدة لإزجاء الوّصف. وإن كانت افتتاحية السفرة الأولى تتفرد بتقديمها معلومات عامّة وضرورية عن الشخصية الرّئيسية في الحكاية، أو شخصية البطل؛ بالتعرّض لنسب السند باد البحري والوضعية الإجتماعية / والاقتصادية الّتي كان عليها، ثم حدوث الافتقار (Le manque)، والّذي يعدُّ السبب المباشر في بعث الرّحلة، وبالتالي بعث الحكاية. بمعنى أنَّ هذه الافتتاحية تحدد مرحلة "الماقبل"(*) وتقدِّم الوضعية البدئية (**) (L'état initial) الّتي تعتبر تأطيراً سردياً للسفرات الأخرى، ومع ذلك تطالعنا في بداية كلّ سفرة جمل وصفية تقدّم للرِّحلة، أو تثبت معلومة حول أحد لوازمها . ويهمنا في هذا المقام أن نورد هذا المقطع الممهِّد للسفرة السابعة . يقول السندباد (الرّاوي يصف) (***):

«فاشتاقت نفسي إلى الفرجة في البلاد، وإلى ركوب البحر، وعشرة التجار، وسماع الأخبار. فهمت في ذلك الأمر، وقد حزمت أحمالاً بحرية من الأمتعة الفاخرة»(1).

يقوم هذا المقطع في مجمله على وصفٍ معنوي، مجسَّد في تعداد الدوافع النفسية

(*)–هذا حسب التقسيم الثلاثي الذي يقترحه " ع الحميد بورايو " فيما يخص البنية الزمنية للحكاية الشعبية .
– ينظر : عبد الحميد بورايو : التحليل السميائي للخطاب السّردي : نماذج تطبيقية ، ص:8 .

(**)–هذا حسب تقسيم "بروب" إذ يقول: " تبدأ الخرافات عادة بعرض لوضعية بدئية ، فيتم تعداد أفراد العائلة ، حيث لايقدَّم البطل (...) إلاّ عن طريق ذكر اسمه ، أو وصف حالته ، ومع أنَّ هذه الوضعية ليست وظيفية ، فهي تشكِّل عنصراً مورفولوجيا هاماً . "
– ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الخرافة ، ت / إبراهيم الخطيب . الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1 /1986، ص 39.

(***)–الرّاوي هنا شخصية مشاركة في الأحداث تروي بضمير " الأنا " ما وقع لها شخصيا من أحداث بمعنى أن الرّاوي جواني الحكي (Homodiégétique) . وقلنا هنا الرّاوي يصف لأننا أمام السندباد راويا لاشخصية ، لأنه يسرد لنا أحداثا ماضية (منتهية) .

(1)–ألف ليلة وليلة، ج 3 ، ص 78

المحفِّزة على هذه الرّحلة. وهو وصف يجمع بين الإجمال والتفصيل. حيث نقرأ الإجمال في عبارة: (فاشتاقت نفسي)، المعبّرة عن حالة الشخصية الشعورية ممثلة في حصول الرّغبة. ونتلقّى التفصيل من خلال تتبع مدركات هذه الرّغبة. وهي فيما نجد: السياحة (الفرجة على البلاد)، والمغامرة (ركوب البحر)، والمعرفة (عشرة التجار، سماع الأخبار). هذه الدوافع تتخذ لها غلافاً خارجيا يتجلّى كما لوكان الدافع الحقيقي للرِّحلة، ألا وهو التجارة الّتي دلت عليها عبارة: (وقد حزمت أحمالاً بحرية من الأمتعة الفاخرة) .

تطالعنا بنية التعداد المميزة للوصف المنصب هنا كما أشرنا على صبر الدوافع النفسية للرّحلة، في مشهد السوق المفتتح لحكاية " الحمال والثلاث بنات " من كتاب " ألف ليلية وليلة " - دائما–.

يقول الواصف – (هنا أيضا شهرزاد الرّواية تصف)–: «فوقفت على دكان فاكهاني، واشترت منه تفاحاً شاميا، وسفرجل عثمانيا، وخوخاً عمانيا، ويسمينا حلبيا، ونوفراً دمشقيا وخياراً نيليا، وليموناً مصريا، وتمرحنة، وشقائق النعمان وبنفسج (...) وقفت على دكان الحلواني واشترت طبقا ملأته من جميع ماعنده من مشبَك وقطائف بالمسك محشوة، وصابونية، وأقراص ليمونة، وأصابع وأمشاط، ولقيمات القاضي، ووضعت جميع أنواع الحلاوة في الطبق (...) ثمَّ وقفت على العطار، وأخذت قدراً من السكّر. وأخذت مرش ماء ورد ممسك، وحصى لبان ذكر، وعوداً عنبراً، ومسكا اسكندرانيا»[1].

فهذا الوّصف الذي يتوزّع نصيا على ثلاثة مقاطع تفصل بينهما ملفوظات سردية ضئيلة من حيث الحجم والمحتوى الدلالي[*] قائم في مجمله على التعداد، وهو أفقر

---

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج 1 ، ص 34 .

[*]–فنحن نميل إلى اعتباره سرداً تمويهيا – ربما الغرض منه التخفيف من حدة التضخم النصِّي ... ، ذلك أنه لا يعدو أن يكون تكراراً للفعل الأول ، فعل الشراء ، ووضع المتاع في القفص . كما نقرأ ذلك في بداية المقطع المخصص لدكان الحلواني : " اشترت طبقا وملأته من ... " ، ثمَّ أعاد الواصف صياغة ذلك في عبارة مغايرة نوعاً ما " وضعت في الطبق..."

أنواع الوصف حسب " آدام "، بل يعده نوع من الدرجة الصفر للوّصف[*]؛ إذ لا يعدو كونه إحصاءً وعدّا لمقتنيات المرأة واحدة واحدة، انطلاقا من دكان الفاكهاني، ومروراً بدكان الحلواني، وانتهاء بالعطار.

وقد يخالف الوصف في بعض فتراته بذكر خاصية من خاصيات الشيء المقتني، مثال ذلك: (قطائف ← محشوة حصى لبان ← ذكر، ماء ورد ← مسك، ...) . أمَّا في المقطع الأول فنجد الواصف حريصا على أن ينسب كلَّ غرض إلى البلاد التي تختص به –ولذلك دلالاته على المستوى العام للنص –، ومع ذلك يبقى الوّصف على المستوى البنيوي فقيراً على العموم . ويقول آدام معلِّقا على هذا النّوع من الوّصف: «إنَّ تعداد أجزاء أو خاصيات أو أفعال هو بالتأكيد عملية من أبسط العمليات الوصفية»[1].

ونحن نحاول في هذا التحليل التدرج من البسيط إلى المعقد، متتبعين أهم العمليات الوصفية المساهمة في بناء المقطع الوصفي وهيكلته. ولتكن البداية مع هذا المقطع من حكاية "السندباد".

يقول السندباد مخاطبا وواصفاً شخصية أخرى في الحكاية:

« يا أيها العفريت الشديد والبطل الصنديد »[2].

ابتدأ هذا المقطع الوّصفي بذكر الموضوع – العنوان (Le thème - titre) أو التسمية (Dénomination)[**] والمتمثل في "العفريت"، وتسمى هذه العملية الوصفية بـــ: " الترسيخ " (L’ancrage)، ويعرفه "العمامي" بكونه: «استهلال المقطع الوّصفي بذكر مرجعه، أي تسمية موضوعه. وهو يربط بفضلها –هذه العملية– الموضوع –

---

[*]–ويعبر هامون عن هذا النوع بمصطلح : " وصف – مسافة " أو النزعة الأفقية للمشروع الوصفي .

– ينظر: فليب هامون : في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص : 117 ، 122

[1]–محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي ص: 113، نقلا عنه :

- Adam J.M : la description, p : 94,95

[2]–ألف ليلة وليلة، ج3 ، ص 48.

[**]–مصطلح التسمية يستخدمه هامون ، أما الموضوع–العنوان فنجده عند كل من ريكاردو ، وآدام وبوتي جان.

العنوان الذي هو اسم من أسماء اللّغة، بما هو ثقافي، مشترك بين الواصف والموصوف له»[1].

ثمَّ تأتي التَّوسعة (l'expansion) في شكل مجموعة من الصفات هي:(شديد / بطل/صنديد). فبنية هذا الوصف كما يتجلَّى خَطِّية بسيطة، لم تتعدَّ مجرد تعداد خاصيات الموصوف[*] (le propriété) مقتصراً على ثلاث منها فقط، ومن شأن هذا الوصف الموجز أن يمرَّ سريعاً وغير ملحوظ في عملية القراءة، ممَّا يجعله بعيداً عن إقلاق القارئ وإزعاجه .

وهناك حالة يتأخر فيها ذكر الموضوع العنوان حتى نهاية المقطع الوصفي، وتسمى هذه العملية بـــ: "التعيين" (l'affectation) . وهي عملية معاكسة للعملية الأولى (الترسيخ)[2]. وفي هذه الحالة يصبح الوصف شبيها إلى حدٍّ ما بنظام الألغاز والأحاجي . أو كما يقول "هامون": «فحين يكون الاسم الموصوف ملحقا (...) بخاتمة النّص (...) يكون النص شبيها للّغز أو للأحجية (...) [ويكون عندئذٍ] الموصوف البدئي إِعلانٌ [الترسيخ]والموصوف الختامي جواب [التعيين]» [3].

وهو ما نقرأه في هذا المقطع من حكاية "السند باد".

«إلى أن أتاهم هازم اللّذات، ومفرِّق الجماعات، ومخرب القصور، ومعمِّر القبور، وهو كأس الممات»[4].

فالموضوع - العنوان لهذا المقطع، وهو "كأس الممات" أو "الموت" جاء متأخِّرا

---

[1]–محمد نجيب العمامي في الوصف بين النظرية والنص السردي ص:116

[*]–يقصد بالخاصيات عموما صفات الموصوف المتعلقة باللون ،البعد، الحجم،الشكل، و العدد...،و هذه الخاصيات ترد في شكل مسانيد نعتية (Prédicats Qualificatifs) :أن يكون [الموصوف] جميلا ،ثخينا،سريعا...،أو مسانيد وظيفية (Ps.Fonctionnels) مثل : يجري بسرعة،يدور ببطئ،...

– ينــظر: - Adam. J.M. Petit Jean. A : le texte Descriptif, p : 134

[2]-IBID, p : 115.

[3]–فليب هامون : في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص280 .

[4]–ألف ليلة وليلة ، ج 3 ، ص 82

عن المنظومة الوصفية الّتي تشكِّله، مشيراً إليها بشكل استرجاعي أو ارتدادي.

وما يمكن قوله في الختام بخصوص الموضوع -العنوان، هو أنه ومهما كانت وضعيته داخل نظام وصفي ما(بدئية أو وسطية، أو ختامية) فإنه يحتفظ دائما بدوره الخاص في تنظيم المقطع، وضمان الانسجام الدلالي للمقطع الوصفي[1]. أو كما يقول " هامون "، فإنّ الاسم الموصوف يؤكِّد« في آن واحد نظام تشكل الملفوظ الوّصفي (...)، كما يبين المعنى الإجمالي للنِّظام، أو يثير المخططات الاسترجاعية والاستقبالية للقراءة، ويضمن بترشُّحه القار في الذاكرة وبدوره الترددي مقروئية النَّص»[2].

وقد يمتد الوّصف ويتشعب عن طريق تفريع "الموضوع - العنوان" إلى عناصره المباشرة وغير المباشرة[*] مع إبراز خاصياتها، حيث تغدو هذه العناصر "مواضع - عناوين فرعية " (sous - thèmes - titres)، كما يسميها "جون ميشال آدام" و"بوتي جان" ويطلقان على هذه العملية اسم "الموضعة " (la thématisation) . كما يؤكدان أنَّ : «هذه العملية (la thématisation) هي مصدر نمو الوصف (اتساعه)، فكل المظاهر قابلة لأن تموضع ؛ بمعنى أنّه يمكن أن تصير في مستوى موضوع[عنوان] (موضوع - فرعي)» [3].

ويطلقان على عملية تحديد الخاصيات"المظهرة"،أو"تحديد المظاهر" –حسب ترجمة العمامي– (l'aspctualisation) حيث يقولان : «يتعلّق الأمر بالعملية الوصفية الأكثر جلاءً في إنشاء كلِّ البورتريهات (les portraits) والّتي نوّه بأهميتها (سمّوها)، إذ بواسطتها تتضح كلّ مظاهر الموضوع الموصوف»[4].

وسنحاول أن نستجلي ذلك من خلال هذا المقطع، من حكاية " السند باد"–دائما–:

---

(1)-Adam . J.M. Petit Jean. A : le texte Descriptif, p115.

(2)–فليب هامون : في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص282–283

(*)–العناصر أو الأجزاء هي مكونات الموصوف المباشرة ، كالرّأس والجذع والأطراف بالنسبة للإنسان ، أمّا الأصبع مثلا فهي من عناصر اليد المباشرة.

– ينظر: محمد نجيب العمامي : في الوصف – ، هامش رقم (01) ، ص : 183.

(3)-Adam. J.M. Petit Jean. A : le texte Descriptif, p131.

(4)-IBID, p130

«ألقتنا المقادير على جزيرة مليحة، كثيرة الأشجار، يانعة الأثمار، فائحة الأزهار، مترنِّمة الأطيار، صافية الأنهار، ولكن ليس فيها ديار ولا نافخ نار»[1].

في هذا المقطع ابتدأ الوّاصف بترسيخ الموضوع – العنوان، وهو «الجزيرة» مع ذكر خاصية واحدة لهذا الموضوع وهي "مليحة". ثم قام بتجزئته إلى عناصره الفرعية، مع ذكر خاصيّاتها على النَّحو التالي :

- الأشجار ⟵ كثيرة
- الأثمـــار ⟵ يانعة
- الأزهار ⟵ فائحة
- الأطيار ⟵ مترنمة
- الأنهـــار ⟵ صافية

وهكذا تصبح الأشجار موضوعا – عنوانا – فرعيا، وكذلك كلّ من الأثمار، والأزهار، والأطيار، والأنهار.ثمَّ إنَّ الواصف ألحق هذا الوصف الإيجابي، القائم على الإثبات، بوصف آخر سلبيٍّ قائم على النّفي؛ بأن نفى أن يكون في الجزيرة ديار بمعنى (دور ⟵ ج. دار)، ولا نافخ نار (إنسان) (كناية عن خلوِّها من البشر)، وهذا الوصف يمكن إلحاقه بالخاصيات المتعلِّقة بالموضوع العنوان الرّئيس (الجزيرة)، ولكأنَّ الواصف هنا حريص على أن يحتفظ للمكان بخصوصياته الطبيعية في أصالتها الأولى –(باعتباره فضاءً طبيعيا قبل كلِّ شيء) –نافيا عنه كلَّ ما يمكن أن يصله بالثقافة ولوازمها، والذي يعدّ الإنسان المتسبب الرّئيس فيها .

ويمكن أن نمثل لوصف الشخصية (البورتريه) بهذا المقطع من حكاية "الحمال والثلاث بنات":

« ... إذ وقفت عليه امرأة ملتفة بإزار موصلي، من حرير مزركش بالذهب وحاشيتاه من قصب، فرفعت قناعها فبانت من تحتها عيون سوداء بأهداب وأجفان،

---

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج 3 ، ص 47

وهي ناعمة الأطراف، كاملة الأوصاف .وبعد ذلك قالت بحلاوة لفظها: ...» [1].

فالوصف في هذا المقطع موضوعة "المرأة"؛ الّتي جاءت إلى الحمال ليحمل لها مقتنياتها من السوق فكان هذا اللقاء الأوّل بينهما، أو ظهور شخصية جديدة على مسرح الأحداث باعثا للوّصف، ومناسبة جيِّدة لتقديم هذه الشخصية. والملاحظ على هذا المقطع أنَّ الملفوظات الوصفية جاءت مؤطرة بملفوظات سردية موجزة وفق الصيغة التناوبية (سرد – وصف – سرد)، رغم أنَّ الهيمنة وصفية كما يكشف عن ذلك فعل القراءة .و قد تجسَّد السّرد من خلال ورود الأفعال : (وقفت / رفعت / قالت)، والّتي وسمت الوّصف بطابع حركي– إلى حدٍّ ما – يجعله أكثر انخراطاً في الهدير النَّصي.

وقد اتبع الواصف (الرّاوي) في هذا المقطع خطة وصفية، تمثلت في الوّصف الخارجي (المرتبط باللّباس)، ثمَّ داخليٍّ – إن صح التعبير–؛ ذلك أنَّ الإزار شكَّل حاجزاً أمام رؤية المرأة بأوصافها الجسمانية، لذلك اعتبرناه خارجاً، وما تحته أو ما يسترّه داخلاً، لأنَّ هذا الداخل لم يتكشف إلاَّ برفع القناع، أي حدوث خرق ما.

في وصف اللّباس، ذكر الواصف نوعه (إزار)، ونسبته (موصلي)، ومادّته (الحرير)، وبعض خصائصه (مزركش بالذهب / حاشيتاه من قصب) .

أمّا فيما يتعلّق بالوّصف الجسماني، فقد أتخذ من الوجه محل تبئير (Focalisation) (باعتبار أنّه المنكشف من تحت القناع)، وانتقى من الوجه العيون، فذكر لونها (سوداء)، ثمَّ قال بأهداب وأجفان. و يحيلنا سياق التلفّظ هنا إلى القول بأنَّ الغرض من هذه العبارة إثارة التعجب والاندهاش لشدّة جمال الأهداب والجفون .وبعد ذلك ينتقل الواصف إلى ذكر العام الممثّل في نعومة الأطراف، وكمال الأوصاف، ليعود إلى الجزئي مرّة أخرى بذكر حلاوة اللّفظ، وهو انتقال من الحسيِّ إلى المعنوي، وهكذا يتضح لنا التخطيط الذي قام عليه الوصف، وقد ابتدأ فيه –كما أسلفنا – بوصف اللّباس ثمَّ الوصف الجسمي، والذي انتقل فيه من الجزئي إلى الكلّي أو العام، وبعدها يأتي ذكر المعنوي في إشارة إلى لطافة القول أوحلاوة اللّفظ كما جاء في النَّص.وقد

---

[1]–ألف ليلة وليلة، ج 1 ، ص 33

أسهم السرد بقسط كبير في هيكلة هذا المقطع وضبط مفاصله[*].

كما يرد في المدونتين وصف لبعض الكائنات الّتي تبدو أقرب إلى الوهم والخرافة منه إلى الواقع والحقيقة، وأقل ما يمكن أن يقال عنها أنَّها كائنات غريبة، كما يطالعنا في هذا المقطع من حكاية السند باد البحري:

«ورمتنا المقادير لسوء بختنا إلى جبل الزغب، وهم قوم مثل القرود، وما وصل إلى هذا المكان أحدٌ وسلم منهم قط. وقد أحسن قلبي بهلاكنا أجمعين. فما استتم الـــرّيس كلامه حتَّى جاءتنا القرود وقد أحاطوا بالمركب من كل جانب وهم شيء كثيـــر مثـــل الجراد المنتشر في المركب وعلى البحر . فخفنا إن قتلنا أحدا أو ضربناه أو طردناه أن يقتلونا لفرط كثرتهـــم، والكثرة تغلب الشجاعة. وبقينا خائفين منهم أن ينهـــبوا أرزاقنا ومتاعنا. وهم أقبح الوحوش،شعورهم مثل اللّبد الأسود، ورؤيتـــهم تفزع، ولا يفهم لهم أحـــد كلاماً ولا خبراَ .وهم مستوحشون من النّاس.صفر العيـــون، ســـود الوجـــوه، صغار الخلقة، طول كلّ واحدٍ منهم أربعة أشبار»[1].

هذا الوصف جاء مبرراً بدخول المركب (التجار) أو نقول تواجده في مكان جديد أو فضاء غريب عنه. هذا الاقتحام[**] استتبعه قدوم الزغب (وهم ساكني هذا المكان) . فكان هذا القدوم منشطاً وباعثا للوّصف الّذي ابتدأه الرّيس، لينهض السند باد (الرّاوي) بمهمة استكماله، وإمداد القارئ بالمزيد من المعلومات والتفاصيل المتعلِّقة بهذه المخلوقات، ممّا يدفعنا إلى القول بتنازع الوصف بين الشخصية والرّاوي .

ابتدأ الوصف في المقطع السابق بترسيخ الموضوع – العنوان (الزغب) منســوبا

---

[*]–باعتبار أن الأوصاف جاءت متناسبة ومتساوقة مع فترات السّرد (وقفت ← وصف اللّباس / رفعت ← الوصف الجسمي/ قالت ← ذكر المعنوي (حلاوة اللّفظ).

[1]–ألف ليلة وليلة، ج 3 ، ص 52

[**]–أسميناه اقتحاماً على اعتبار أنَّ هذا الجبل تسكنه تلك المخلوقات ، بمعنى أنّه خاص بها . فانتـــقال المركب من المكان العام (البحر) (الذي هو مكان معبر) إلى المكان الخاص (الجبل) يمكن أن يقرأ على أنّه انتهاك أو اعتداء (الدخيل على الأصيل).

– ينظر : فليب هامون : في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص409

إليه المكان الّذي قدم إليه المركب، وهو الجبل فقال (جبل الزغب)، بمعنى أن هـذه المخلوقات تقطن في هذا الجبل. ونسبة الموصوف إلى المكـان أو الزمـان أو إيجـاد علاقة بينه وبين هذين العنصرين يسميها " آدام " و "بـوتي جـان "عمليـة الموقعـة (la mise en situation) [*] والتي تتم -كما أسلفنا - وفق المنظورين المكاني والزماني وما يميز هذه العملية حسبهما هـو حضـور منظمـات الفضـاء المتعلّقـة بالزمـان والمكان[1][**].

وبعد ذلك عمد الوّاصف إلى عقد صلة مشابهة بين هذه الكائنات (الزغب)، ومخلوقات أخرى من صنف الحيوان، يعرفها القارئ ويمتلك يقينا بوجودها وصفتها، فقال : (وهم قوم مثل القرود) . وتسمّى هذه العملية في النِّظام الوّصفي بالمماثلة (l'assimilation)، ويعرفها " آدام و بوتي جان " بأنّها:«تقريب أوجه تمظهر [خصائص] شيئين هما في الأصل متغايران»[2] [***].

ومن أدوات المماثلة التشبيه (La Comparaison) والاسـتعارة (Le Métaphore) وكذلك عملية إعادة الصياغة (La Reformulation) والتي سنعرض لها لاحقا. وهاتـان العمليتان الأساسيتان (الموقعة والمماثلة) تضمها تسمية جامعة هـي: عمليـة التعليـق (Opération de la mise en relation) [3]. ثم بعدها يذكر الواصـف خاصـية متعلّقـة بالمكان قائِلاً: (وما وصل إلى هذا المكان أحدٌ وسلم منه قط). وهـي المناسـبة الّتـي

---

[*]-ويترجمها العمامي إلى " تنزيل الموصوف في المكان والزمان " .

- ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف ... ، ص : 128

[1]-Adam. J.M. Petit Jean. A : le texte Descriptif, p : 134

[**]-نشير هنا إلى غياب هذه المنظمات الّتي يتحدث عنها صاحب كتاب " النص الوصفي " في هذا المقطع

[2]-IBID, p : 128.

[***]-ويضيف الباحثان أنَّ هذه العملية تسلك سبيلين متعاكسين ، بأن ترُدَّ ما هو إشكالي (problématique) (أي مشكل على الفهم) إلى ما هو معروف أو أكثر ألفة (plus familier) بمعنى اعتيادي . أو أن يكون الانتقال من المألوف إلى الإشكالي [وهذه السّمة أو الطريقة الأخيرة نجدها تتجلى غالباً في نمطي الحكي الغرائبي والعجائبي كما سنقف على بعض الصور منها في محطات لاحقة من البحث] .

- ينظر : المرجع نفسه ،ص:128

[3]-IBID, p : 134.

يقتنصها الرّاوي – الواصف للتدخل من جديد، والعودة إلى السيطرة والتحكم في زمام الحكي، واصفاً أولاً شعوره (حالته النّفسية) عقب التصريح الّذي أدلى به الرّيس، ثـمَّ سارداً (فما استتم ... من كل جانب)، ثمَّ واصفاً من جديد .

وقد تردد الوّصف اللاحق بين التعبير عن الموضوع المرشَّح أوّلاً (الزغب)، وبين التعبير عن حالة البحارة وحيرتهم في التصرّف إزاء هذه المخلوقات الغريبة، كما تكشف القراءة المتفرسة في خطته أنَّه يندرج من العام الكلِّي نحو الجزئي المفصل. وهنا تتكشف أيضا عملية إعادة الصياغة في قول الواصف " وهم شيء كثير"، ذلك أن المرور من الوصف إلى السّرد ثمّ العودة إلى الوصف مرّة أخرى جعلت الوّاصف يلجأ إلى إعادة صياغة[*]موضوعه في عبارة جديدة تذكر به وتكرّره[**]، فقال، (وهم شئ) . وهذه العملية فتحت المجال أمام الوّصف للنّمو والاتساع من خلال عقد مشابهة أخرى بين هذه المخلوقات والجراد، حيث أنّ وجه الشبه هذه المرّة متعلِّق بالعدد وليس بالصورة أو الهيئة.

وقد ارتأينا أن نمثل لهذا المقطع بالرّسم التشجيري (شجرة الوصف)، التالي، لنوّضح أكثر كيفية تبنينه وانتظامه . (ينظر المخطط في الصفحة الموالية).

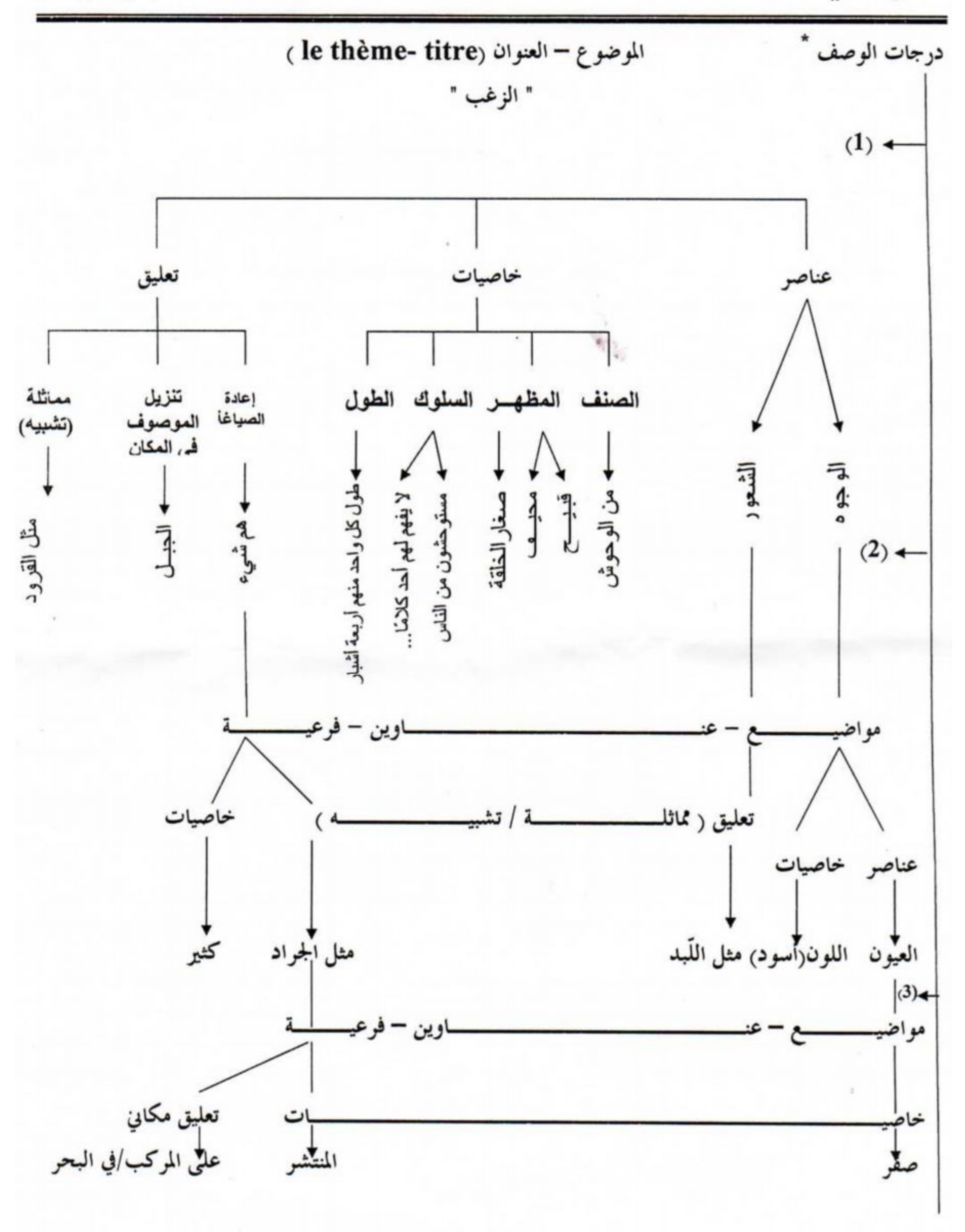
---

[*]–يعرف العمامي عملية إعادة الصياغة بأنها " إعادة ترسيخ الموضوع – العنوان مرة أخرى أو أكثر ، أي تثبيته من جديد والتذكير به " .

– ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف ... ، ص128

[**]–يرى العمامي– دائما–أن عملية إعادة الصياغة تكون باستخدام عبارة لاتكرر الموضوع– العنوان بحرفه، وإنما تعيد صياغته محافظة في الآن نفسه على معناه .

– ينظر : المرجع نفسه ، ص128 ، 129



*هذه التقنية (سلم الوصف – درجات الوّصف) استخدمتها الكاتبة:" سيزا أحمد قاسم " في كتابها: بناء الرّواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ط1 /1984، ص105

ملاحظـــــــــــات:

-أول ما يستوقف القارئ في هذا المقطع هو امتداد الوصف وغناه مقارنة بما أوردناه سابقا من مقاطع، وقد أسهمت عمليات التعليق المختلفة في مد هذا الوصف بنفس جديد للاتساع والتشّعب؛ باعتبارها قد تشكل بؤرة للتفرع من جديد بأن يتحول الطرف الثاني من العلاقة موضوع – عنوان – فرعي، بمعنى أن عمليتي المظهرة والموضعة قد تنطلقان من عمليات التعليق أيضا .

- سمحت شجرة الوصف لهذا المقطع بالكشف عن هيكلته، وتوضيح العلاقات بين مختلف أجزائه أو مكوناته، ويمكن من خلالها الخلوص إلى النتائج الآتية:

1/ الوصف في هذا المقطع قائم على ثلاثة مستويات:

•يمثل المستوى الأول الموضوع العنوان مع عناصره، خاصياته، وعمليات التعليق المرتبطة به. وقد ارتأينا في وضع المخطط تبويب الصّفات حسب محتواها الدلالي، بأن جمعنا مايدل منها على المظهر مثلا في باب واحد، وما يدل منها على السلوك في خانة مفردة ...، ونشير هنا إلى أن بعض الصفات لم تكن معطاة بصفة مباشرة وصريحة في النص، وإنما استخلصناها ضمنيا(*)بفعل القراءة.

•ويمثل المستوى الثاني، مستوى المواضيع العناوين الفرعية (الوجوه / الشعور / هم شيء)، أما المستوى الثالث فيضم الموضوعين الفرعيين (العيون والجراد).

2/ خضوع موصوفات المقطع إلى تراتب تخفية الكتابة الخطية التي تجعل الموصوفات جميعها - رئيسية كانت أو فرعية - في المستوى نفسه من الأهمية، في حين تكشف شجرة الوصف «أنَّ هذا الخرق - (خرق المرتبيات المتواضع عليها) - مرتبط بالكتابة وإكراهاتها، وتبين أن مكوِّنات الوصف تحتل مواقع مختلفة، أعلاها موقع الموضوع -العنوان، ويليه في المرتبة موقع مكوناته المباشرة، ثم مكونات مكوناته المباشرة [هكذا] يعد التراتب معياراً أساسيا به يتميز الوصف بالمعنى الشائع

(*)–ينظر الوصف الصريح والوّصف الضمني في كتاب : الصادق قسومة : طرائق تحليل القصص ، ص 182 .

من التعداد المحض، أو القائمة الصرف فهذان يحلان – كما ذهب إليه" أدام"كل العناصر في المستوى التراتبي نفسه ... أمّا الوصف فنشاط ينشئ مجموعات فرعية (Sous- Ensembles) متراتبة، تختلف عن التعداد المحض من جهة تعقد الهيكلة، وتنظيم المعلومة»[1].

3/ إنَّ الموضوع – الموضوع (الزغب) يتجلَّى عنصراً ضاماً، ورابطا لمختلف أجزاء المقطع . هذا على مستوى شجرة الوصف، أمَّا على المستوى الكتابي فنجدة يوفّر رفقة الضمير (هم) الذي تكرر عدة مرات على طول المقطع نوع من التضامن المرجعي (Solidarité Référentielle)، باستمرار عمليات الإحالة المرجعية إلى الموضوع – العنوان، نضيف إليهما كل من حرف العطف (الواو) الّذي تكرر وروده كثيراً في المقطع، و أداة التشبيه(مثل) (والتي تكررت مرتين على طول المقطع) وهي العناصر التي أسهمت في تماسك الوصف واتساقه على المستوى الخطي.

ونعود إلى عملية إعادة الصياغة، حيث تصبح الحاجة إليها ملحة، حين تتعدد الموصوفات وتتشعب داخل المقطع الواحد، فيحتاج الواصف في هذه الحالة إلى التذكير بأسماء الموصوفات الرّئيسية بين الفينة والأخرى، حتى يتمكن القارئ من متابعة الوّصف على طول المقطع وعدم التشويش عليه. وهو ما يتجلّى فعلاً في هذا المقطع من حكاية " السندباد ": (السند باد الرّاوي يصف):

«فوجدت نفسي في مكان عالٍ، وتحته وادٍ كبير واسعٍ وعميق، وبجانبه جبل عظيم، شاهق في العلو، لا يقدر أحدٌ أن يرى أعلاه من فرط علوِّه، وليس لأحد القدرة على الطلوع فوقه (...)(حوار داخلي)و هذا المكان ليس فيه أشجار و لا أنهار(...) (تتمة الحوار الداخلي) .ومشيت في ذلك الوادي، فرأيت أرضه من حجر الماس الذي يثقبون به المعادن والجواهر، ويثقبون به الصيني والجزع، وهو حجر صلب يابس، لا يعمل فيه الحديد ولا الصخر ولا أحد يقدر أن يقطع منه شيئا، ولا أن يكسره إلاّ بحجر الرّصاص، وكلّ ذلك الوادي حيات وأفاعي، كلّ واحدة مثل النّخلة، ومن عظم

---

[1]–محمد نجيب العمامي : في الوصف ، ص 137 (ومرجعه: Adam. J.M: la description, p : 99.)

خلقتها لو جاءها فيل لابتلعته، وتلك الحيات تظهر في الليل وتختفي في النهار، خوفا من طير الرّخ أو النّسر أن يختطفتها»[1].

هذا المقطع – كما نرى – يتناوب فيه الوصف الإيجابي القائم على الإثبات والوصف السّلبي القائم على النّفي متوسلا أداتي النّفي (لا) و (ليس). ويمكن من الوهلة الأولى إحصاء ثلاث موصوفات رئيسية في هذا المقطع وهي : المكان، الجبل، والوادي. وإذا كان ذكر المكان في أول المقطع يوحي بأنَّه الموصوف الرّئيس، غير أنَّ المساحة النَّصية المخصصة لوصف الوادي تجعلنا نعيد النَّظر في هذه القضية، فغالبا ما يكون هناك «تدرج في مواقع الأهمية بناء على التدرج في كثافة الوصف»[2]. وهو ما نقف عليه فعلا من خلال تتبع مجريات السّرد؛ إذ أن الوادي سيحتضن القسم الأكبر من المغامرة، ويجسِّد بتفصيلاته الخاصة المسهم الأكبر في الفعل أو بناء الحدث.

وقد استلزم توارد الموصوفات في هذا المقطع التذكير بالبعض منها في بعض المواضع، بمناسبة العودة إليها لاستكمال وصفها، ولاجتناب التباس بعضها ببعض. فالموضوع العنوان " مكان " المرسّخ في بداية المقطع، أعيد ذكره في موضع آخر من النَّص في عبارة "و هذا المكان " على سبيل إعادة الصياغة[*]. وقد شملت هذه العملية

---

[1]–ألف ليلة وليلة، ج3، ص48، 49.

[2]–سامي سويدان :" الوصف في موسم الهجرة إلى الشمال للطيّب صالح :أوضاعة وعلاقاته ووظائفه ودلالاته " وارد ضمن كتابة " أبحاث في النَّص الرِّوائي العربي " ، مؤسسة الأبحاث العربية– القاهرة ، ط1 / 1998، ص135

[*]–قلنا سابقا–استنادا إلى رؤية العمامي – أن إعادة الصياغة تستخدم عبارة جديدة لا تكرر الموضوع – العنوان ذاته ، وهو ما نجده مخالفا لهذا المقطع وفي كل فتراته الوصفية . حيث أن العملية تمت بتكرار الموضوع – العنوان بلفظه وإن أضافت إليه اسم الإشارة (ذلك) ، ونحن نميل إلى اعتبار ذلك إعادة صياغة وليس مجرّد تكرار لأن التكرار عادة لا يترك فضاء واسعا بين الوحدات المكررة – (ينظر المقطع الذي استشهد به في كتابه في الوصف ص:151) – على عكس ما هو وارد في المقطع . والتكرار يكون عادة للتوكيد ، أمَّا إعادة الصياغة فهي للتذكير والإحالة المرجعية . وهي الدلالة التي نلمسها لهذه العملية في المقطع الوارد ، كما أنَّ العمامي ذاته يورد مقطعا تمت فيه إعادة الصياغة بتكرار اللّفظ ذاته (ينظر المقطع المأخوذ من رواية "حكاية بحار ").

– ينظر محمد نجيب العمامي :في الوصف ، ص: 129.

الموضوع العنوان- الفرعي- " الوادي"[*] الذي أعيد التذكير به مرتين بعد أن رسخ في المرحلة الأولى من الوصف. وذلك من خلال عبارتي (في ذلك الوادي / كلّ ذلك الوادي)، ممّا يعني أن وصف الوادي قد تم على ثلاث مراحل أو فترات نصية كما نستجلي ذلك من النّص[**].

وإلى جانب الموصوفات الثلاثة المشار إليها سالفا، ضم المقطع موصوفين آخرين هما "حجر الماس" و"الأفاعي"، وهذان الموصوفان وإن كانا يردان في سياق وصف الوادي، إلاَّ أنَّهما منفصلان عنه من حيث الماهية، على الرّغم من كونهما مرتبطين به بنيويا من خلال الاحتواء المكاني، إذ أنَّ الوادي يتضمَّن أو يحتوي على الماس والأفاعي، في حين تحكم كل مّن المكان[***] والوادي والجبل علاقة التجاور المكاني، إذ أنَّ الوادي يقع تحت ذلك المكان و الجبل يقوم مجاوراً للوادي .

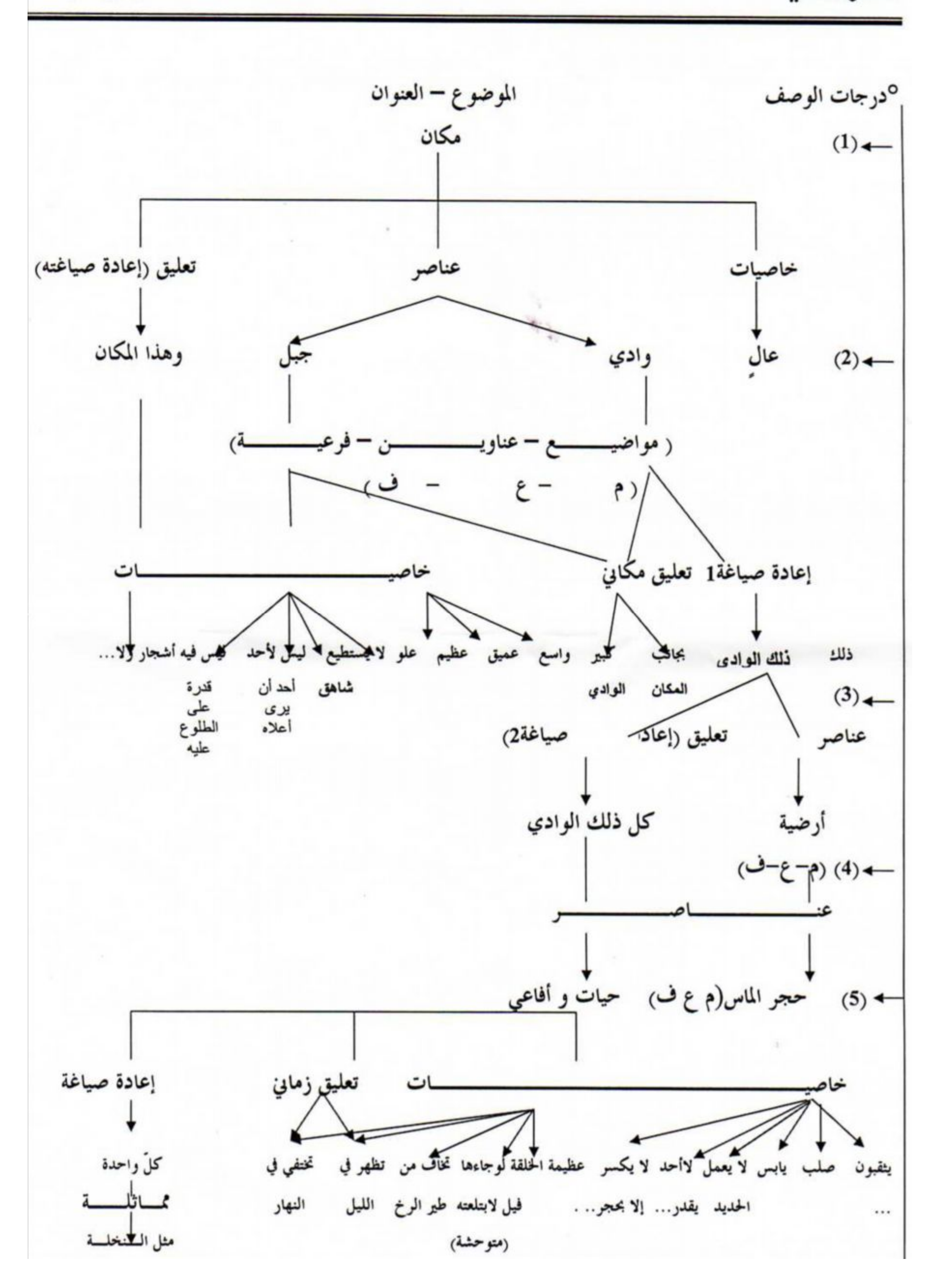
وهكذا نقول أنَّ الوّاصف قد عمد هنا إلى موقعة الموصوفات بالنسبة إلى بعضها البعض على سبيل التعليق المكاني، وإن كانت هذه العملية هنا معطاة بشكل ضمني إن صح القول، بحيث يمكن إدراجهما في مكونات الموصوفات المتقدمة كما سيتحدد من خلال شجرة الوصف لهذا المقطع، والّتي من شأنها أن تبرز كلّ تمفصلات المقطع، وتوضح مختلف العلائق الّتي تقوم بين موصوفاته، وكذا تخطيطات الوصف في مستوى كل موصوف كما سيتضح من خلال الرّسم التخطيطي:

---

[*]-اعتبرناه فرعيا بالنظر إلى وروده في المقطع الوصفي مأطراً بالموضوع الأكبر " المكان " بغض النظر عن أهميته البنيوية والدلالية في النّص ككل.

[**]-نشير هنا فيما يتعلّق بوصف الوادي أن الفعل " رأيت " الذي يتصدر المرحلة الثانية من الوصف تمويهي، بحيث أنّه يوهمنا للوهلة الأولى بأن الوّصف المقدّم أداته الرؤية. لكن استطلاع الوصف اللاّحق والمرتبط بحجر الماس ، يكشف بأن المعلومات المقدمة في هذا الوصف هي معلومات تستوحي خبرة العون الواصف أو ذاكرته ، وتستـنجد بمعارفه السّابقة حول موضوع الوصف ، وإن كان ذلك غير مصرّح به في النص ، لكن القراءة المتفرسة تحيلنا عليه ، وتجعل إدراج هذا الوصف في باب الوصف عن طريق القول أولى وأقرب إلى الصواب . ضف إلى ذلك الحاجة إلى وصل أجزاء الوصف وعدم بتر مفاصله، على الرّغم من التداخل الظاهري بين تقنيتي الوصف أو نمطيه (القول والرؤية)اعتبرناه فرعيا بالنظر إلى وروده في المقطع الوصفي مأطراً بالموضوع الأكبر " المكان " بغض النظر عن أهميته البنيوية والدلالية في النّص ككل.

[***]-نستدرك هنا لنقول بأن تحديد الموصوف الأوّل (مكان) في صيغته النكرة هذه، يسمه بالغموض والإبهام، ويجعله واقعا خارج التحديد ، وكأنّ دوره يقتصر على موضعه الموصوفين الآخرين، وضبط موقعهما بالنسبة إليه.


°درجات الوصف
الموضوع – العنوان
(1) مكان
خاصيات
عناصر
تعليق (إعادة صياغته)
(2) عالٍ
وادي
جبل
وهذا المكان
(مواضيــــع – عناويـــــن – فرعيـــــة)
(م – ع – ف)
إعادة صياغة1
تعليق مكاني
خاصيـــــــــــات
ذلك
ذلك الوادى
بجانب المكان
كبير الوادي
واسع
عميق
عظيم
علو
لا يستطيع أحد أن يرى أعلاه
ليس لأحد قدرة على الطلوع عليه
ليس فيه أشجار ولا...
شاهق
(3)
عناصر
تعليق (إعادة صياغة2)
أرضية
كل ذلك الوادي
(4) (م–ع–ف)
عنـــــاصـــــر
(5) حجر الماس(م ع ف)
حيات و أفاعي
خاصيـــــــــــات
تعليق زماني
إعادة صياغة
يتقبون ...
صلب
يابس
لا يعمل لأحد الحديد
لا يكسر
يقدر... إلا بحجر..
عظيمة الخلقة
لوجاءها فيل لابتلعته
تخاف من طير الرخ
(متوحشة)
تظهر في الليل
تختفي في النهار
كلّ واحدة
ممـــاثلـــة
مثل النخلـــة

ملاحــظات:

قبل أن نتعرض إلى تحليل شجرة الوّصف، نشير بداية إلى ملحوظة عامة، مفادها أنَّ بعض المقولات النظرية قد تتداخل حدَّ الالتباس أحيانا، ففي المقطع السَّابق ترددنا كثيراً حول عبارتي (تظهر في اللّيل وتختفي في النَّهار) هل ندرجهما في باب الخصائص، أو نشير بهما إلى عملية التعليق، أو تنزيل الموصوف في الزمان، قبل أن نقرر إدراجهما في الخانتين معاً (عملية المظهرة وعملية التعليق) .

وكذلك بالنسبة للوادي والجبل، هل ندرجهما ضمن خصائص المكان الذي يتموضع حوله كلَّ من الوادي والجبل، أم نعتبرهما من عناصر المكان ككل، على الرّغم من أَّن سياق التلفّظ يقيم نوعا من الفصل بينهم عن طريق عملية التعليق ذاتها .

وثاني ملاحظة تتعلق بالمقطع المدروس، وبالصفات على وجه الخصوص، حيث أنَّها تكرر بعضها البعض، وهو مايتجلّى خاصة في وصف الجبل ووصف الحيات، فنجد الواصف يقول أن هذا الجبل: (لا يستطيع أحد أن يرى أعلاه من فرط علوّه)، وه ذه العبارة لا تعدوا أن تكون تحصيل حاصل للوصف المعلن عليه أوّلا (علوه شاهق) . وفي وصف الحيات يذكر أنّها عظيمة الخلقة، ثم يقول (لو جاءها فيل لابتلعته)، وفي هذا تأكيد للصّفة الأولى أو صياغة جديدة لها، إذ أننا نستفيد من ذات العبارة صفة الضخامة (عظيمة الخلقة)، كما يمكن أن نستدل بذلك على توّحشها، والحقيقة أن هذه الأدبية (التكرار)، هي سمة أسلوبية تكاد تميز وصف اللّيالي كلّه، بل إنَّها قد تتعدى أحياناً تكرار الصفة الواحدة إلى تكرار مشهد بأكمله، ونمثل لذلك بوصف طائر الرّخ في رحلات السندباد البحري، وكذا مشهد ارتباط السندباد بالطائر لأجل النجاة من الورطة التي يقع فيها كل مرَّة، ويمكن أن نرد ذلك كله إلى الطابع الشّفاهي للمدونة[*]. أو نستدل به على هذا الطابع .

---

[*]–نستدرك هنا لنقول بأن تحديد الموصوف الأوّل (مكان) في صيغته النكرة هذه ، يسمه بالغموض والإبهام ، ويجعله واقعا خارج التحديد ، وكأنّ دوره يقتصر على موضعه الموصوفين الآخرين ، وضبط موقعهما بالنسبة إليه.

ونعود إلى الرّسم التشجيري للمقطع وأول مايستوقفنا في هذا الرّسم، هو تلك الكفاءة (Aptitude) أو القدرة على التشعب التي يبديها الوصف، بمعنى قابليته للتضخم، وهي الخاصيّة التي جعلت منه محل ارتياب واحتراز طيلة عقود من الممارسة النقدية و/ الأدبية لدى الغرب. فكل عملية وصفية تفتح مجالاً أوسع للنمّو والاتساع، ويمكن من الناحية النظرية مواصلة عملية تحويل العناصر إلى مواضيع – عناوين – فرعية إلى مالا نهاية . ولكن هذه الإمكانية يحدها من الناحية الإجرائية المنطق الغائي و / الوظيفي الذي يحكم السّرد، ثم محدودية العمل الإبداعي .

ورغم هذا الامتداد الذي تجليه شجرة الوّصف – (المقطع قائم على خمسة مستويات) – فإنَّ تلك البنية المتشعبة تبدو في ذات الوقت –ودائما– منشدّة نحو نواة واحدة، أو بؤرة مركزية، تنطلق منهما كل الإشعاعات والتشعّبات.وهذا المركز النواة أو البؤرة هي الموضوع –العنوان المجسّد هنافي لفظ " مكان " .وهكذا تتكشف خاصيتان للفعل الوصفي، هما خاصية التوحيد (L'unification) والتشظية أو التجزئة (La Fragmentation) .

ذلك أن النشاط الوّصفي فيما يقول– جون ريكاردو– يؤمن دورين متعارضين في الوقت نفسه . دوراً توحيديا يبرز في مستوى البعد المرجعي للشيء الموصوف، ويؤكِّد أن « الكفاءة الوصفية الأكثر مقروئية هي بدون شك التوحيد؛ مع الوّصف التعداد الغزير – أحيانا – من قبيل تتابع ممتد لكلمات أو سلسلة جملية غنية – تتواجد موحّدة تحت سلطة ما يمكن أن نسميه بعنوانها، بمعنى أن خاصية التوحيد مرتبطة بالموضوع – العنوان»[1].

أمَّا الدور الثاني، وهو الدّور التجزيئي فيتعلّق بالمستوى اللّفظي أو الكتابي، ذلك «أنَّ الموضوع–العنوان، ما إن يدلى به [في المستوى الخطّي للكتابة] حتى يختفي، فتنوب عنه خاصياته وعناصره وموقعاه الزماني والمكاني، وسائر علاقاته

---

[1]-Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du Roman, p25.

بغيره سواء عن طريق التشبيه أو الاستعارة»[1].

•يشتمل المستوى الأوّل من الشجرة على الموضوع- العنوان (مكان)، مع الخاصية (عال) وعملية إعادة الصياغة، والّتي ترجئ باقي الصفات أو خاصيات الموصوف إلى المستوى الثاني . هذا الأخير يضم الموضوعين الفرعيين الوادي والجبل - (وهما عنصرا الموضوع العنوان الرّئيس المباشرين) - وكما هو ملاحظ من الرّسم فإن الموصوف الثاني (الوادي) يخضع إلى عملية إعادة الصياغة، وفي مناسبتين اثنتين. ومن هنا يمكن القول أن عملية إعادة الصياغة من شأنها أن تبين فترات الوصف؛ ذلك أنّها تكشف من خلال شجرة الوّصف أنَّ وصف المكان مثلا تم على مرحلتين. أمَّا وصف الوادي فقد كان خلال ثلاث فترات نصية، وهكذا فهذه العملية من شأنها أن تمنح الوّصف نفسا جديداً للتوسع والامتداد، بل إنّها كانت في المقطع السابق المسهم الأكبر في ذلك . هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ إعادة إثبات الموضوع - العنوان في النّص مرّة أخرى (أو مرات) من شأنه أن يربط الوّصف الأوّل بالثاني، ويضمن بذلك استمرار الإحالة المرجعية إلى الموصوف الرّئيس الّذي يمكن أن ينسى أو يغفل لولا هذه العملية ؛ ذلك « أن التفاصيل، وهي عناصر الموصوف عندما تقفز على السطح، وتتحول إلى كلمات تفقد ثانويتها، وتصبح لها نفس الأهمية التي للموصوف الرّئيس. وعندما يتمركز الموصوف على الجزء الثانوي، فإنَّ القارئ ينسى مدى ثانوية الوصف، ويصبح محط الأنظار، ومركز الاهتمام، بل قد تبدأ شجرة جديدة للوّصف من هذا التفصيل»[2]. ولعلَّ هذه الأدوار الخطيرة التي تؤمها عملية إعادة الصياغة هي التي عزت بـ " آدام " إلى أن يعدها عاملا من عوامل النصانية (Facteur De Textualité)[3].

ويمكن أن نحصي عوامل تماسك المقطع الوصفي، والتي تشمل كلّ من الموضوع- العنوان - الرّئيس- كثيراً على طول المقطع، وأخيرا عمليات الصياغة.

---

(1)-محمد نجيب العمامي : في الوصف... ، ص130.

(2)-أحمد سيزا قاسم : بناء الرّواية ... ، ص90.

(3)-Adam. J .M. Élément de l' linguistique textuelle, p172.

والضمائر المحيلة على الموصوفات بصفة ارتدادية، أي كنوع من الإحالة القبلية[*].

هذا على المستوى الشكلي، أمَّا على المستوى الدلالي العميق، فإنَّ ما يحكم انسجام هذا المقطع، الذي قد تبدو موصوفاته بالنسبة للقارئ العادي متنافرة، أو تحكمها بنية التضاد –هذه التي تحاول أن تجمع المتناقضات في فضاء مؤتلف– لكن القارئ الفطن سرعان ما ينتبه إلى أنَّ بنية التضاد هذه تؤثث المبنى الدلالي للمقطع بصفة عامة؛ ذلك أنَّ مايوحد بين الأفضية الثلاثة (مكان، الجبل، الوادي) هي علاقة العداء التي تربطها مع الشخصية ؛ فالمكان عارٍ من مستلزمات الحياة (لا شجر، لا غذاء، لا ماء)، والوادي يتهددها بعمقه، والجبل يقطع عنها سبيل النجاة بعلوِّه الشاهق، واستحالة الصعود إليه. و كل هذا يترجمه قول الشخصية «لا حول ولا قوة إلاّ باللّه العلي العظيم . أنا كلما أخلص من مصيبة أقع فيما هو أعظم منها وأشد»[1]، والّذي يشي بجوٍّ من التذمر واليأس الذي تتخبط فيه الشخصية.

وعلاقة العداء هذه نجدها في فضاء الوادي تتخطى الشخصية لتشمل مختلف الكائنات الّتي يؤمها . فالحيات والأفاعي تقوم معادية لحجر الماس أو من يحاول الحصول عليه. وهذه الحيات على عظمها وتوحشها (لوجاءها فيل لابتلعته)يتهددها خطر الطيور العملاقة (الرّخ، النسر) المتربصة بها . هذا على مستوى علاقة الفواعل (Les actants) بعضها ببعض . أما على المستوى العام فيمكن القول بأن هذه المتناقضات التي تؤثث الفضاء (علو شاهق ≠ عمق سحيق، الماس ≠ الأفاعي) مع مبالغة الراوي في تحديد مواصفات الكائنات التي تقطنه، تجد ما يبررها إذا مارددناها إلى الطابع العجائبي و الغرائبي للمحكي.

كما يمكن للقارئ أن يقف على نوع من التعالق والتناغم الدلالي بين السطح والعمق، فالسطح تتجاذب جزئياته أو مفاصله الوصف السلبي والوصف الإيجابي، أما العمق فتتنازعه ثنائية الفقر/الغني؛ ففقر المكان من جهة (لا شجر، ولا ثمر، ولا ماء) وغناه بالمال (بحجر الماس) من جهة ثانية .

---

[*]–في مقابل الإحالة البعدية التي تحكم المواضيع – العناوين المرسخة بخاصياتها ومكوِّناتها

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج3 ، ص 49

III- الوصف عن طريق الفعل :

من أشهر مخططات هذا الوصف – كما ذكرنا في الفصل النّظري – وصف الشخصية وهي تعمل. فنقرأ في حكاية "الحمّال والثلاث بنات" قول الرّاوي /الواصف:

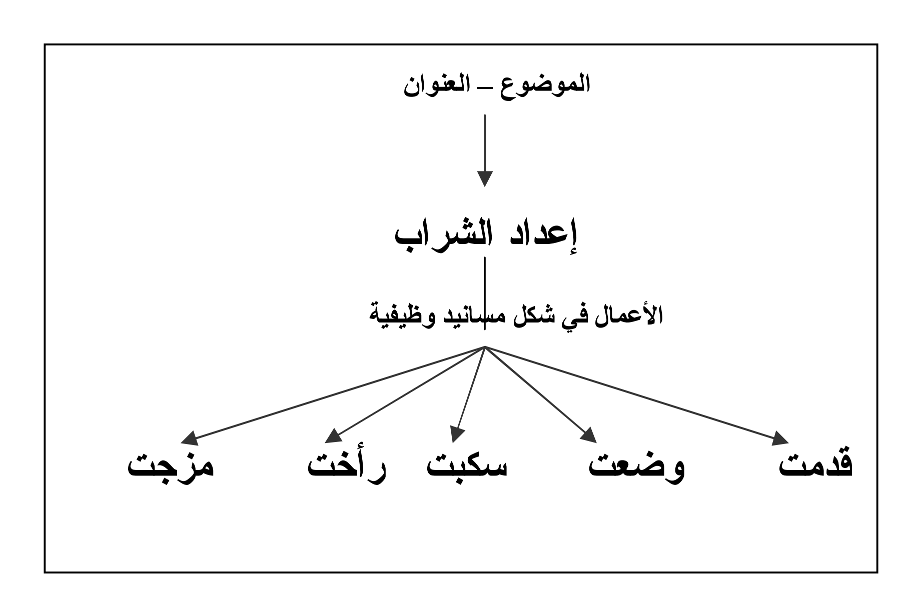
«فقامت البوابة، وقدمت له سفرة مزركشة، ووضعت عليها باطية من الصيني وسكبت ماء الخلان ورأخت[*] فيه قطعة من الثلج، ومزجته بالسكر»[1].

فالراوي/ الواصف هنا يصف عمل الشخصية، وهي تقوم بإعداد الشراب للضيف، مستخدماً في ذلك أفعالاً نحوية في تتابع يفصّل مراحل إنجاز العملية. وهذه الأفعال هي: (سكبت/ رأخت/ مزجت). أمَّا الفعلان الآخران: (قدمت/ وضعت) فهما خاصان بطقوس التقديم، ومع ذلك يمكن إدراجها ضمن البرنامج المتبع لإنجاز هذا العمل؛ذلك أنَّهما يشيران من خلال الاسمين المسندان إليهما إلى مستلزمات هذا الفعل المباشرة -إن صح القول- وهي وجود الآنية التي يوضع فيها الشراب (باطية من الصيني)، ومن باب الإتيكيت الاجتماعي أن توضع الآنية على سفرة قبل أن تقدم للضيف.

أمَّا مستلزمات الفعل المباشرة فهي المواد الّتي تدخل في إعداد هذا الشراب، وهي: ماء الخلان، قطعة الثلج، والسّكر. وعليه يمكن أن نمثل لهذا الوصف بالمخطط الآتي:

(*)-هكذا وردت في الطبعة التي نشتغل عليها، وإن كنَّا نرجح أن المقصود " أرخت " وإنما وردت كذلك خطأ بفعل الطباعة .

(1)-ألف ليلة و ليلة، ج1 ، ص 34 .



وهكذا تكشف شجرة الوصف أنَّ عملية تحديد المظاهر، في مثل هذا الوصف تقوم على تفريع العمل الرّئيس (إعداد الشراب هنا) إلى مراحله الجزئية، ونستطيع القول إلى الأعمال الثانوية، مع أنَّ هذا التصنيف لا يخضع تلك الأعمال إلى التراتب الذي استنتـــتجناه بين عناصر الموصوف في حديثنا عن الوصف عن طريق القول . وكما تجسِّده الشّجرة، فإن كلَّ الأعمال تقع في مستوى واحد، وهي إلى ذلك في الدّرجة نفسها من الأهمية ؛ إذ أنَّ حذف أي عمل منها أو زحزحته عن مكانه سيؤدي لاشكَّ إلى إفساد العمل وإفشاله .

وفي إطار وصف الشخصية وهي تعمل – دائما – انتقينا هذا المقطع من حكاية " السند باد البحري":

« قبض عليه كما يقبض الجزار على ذبيحته، ورماه على الأرض، ووضع رجله على رقبته فقصف رقبته، وجاء بسيخ طويل، فأدخله فيه، وأوقد ناراً شديدة، وركَّب عليها ذلك السيخ، الذي هو مشكوك في الرّيس، ولم يزل يقلِّبه على الجمر حتى استوي لحمه، وأطلعه من النّار ووضعه قدامه، وفسخه كما يفسخ الرّجل الفرخة، وصار يقطع لحمه بأظافره، ويأكل منه»[1].

هذا المقطع يصوّر في كليته مشهد التهام الغول لـــ " الرّيس " أو قائد المركب في

---

[1]–ألف ليلة و ليلة ، ج3 ، ص 53 .

حكاية السفرة الثالثة من سفرات السندباد البحري . هذا الالتهام لم يتخذ شكل الهجوم المباشر،فللمشهد امتدادات قبلية، وتشمل مرحلة الانتقاء، انتقاء الضحية أو الذبيحة الأجود والأكثر سمنة(*). ثمَّ عملية الذَّبح، وبعدها إعداد الشواء، وأخيراً يتحقق الفعل الغاية أو الهدف، ألا وهو الأكل والذي من شأنه أن يقضي على الافتقار، الذي يقف دافعا وراء إنجاز هذا العمل ممثلا في "الجوع " .

وفي كل مرحلة من مراحل الفعل، تنجز الشخصية مجموعة من الأعمال التي تفضي في النِّهاية إلى النتيجة المطلوبة. وسنستبدل هنا لفظ: " الرّيس " بالذبيحة، لأن المشهد أشبه ما يكون بمشهد " إعداد كبش مشوي " أو كما تحيلنا إليه عبارات من قبيل: " مثلما يجس الجزار ذبيحة الغنم"، وكذلك: " مثلما يقبض الجزار على ذبيحته". وقد تم ذلك وفق المراحل التالية:

• المرحلة الأولى (مرحلة الذبح) : تضم الأفعال الآتية :

قبض ←رمى (الأرض) ←وضع (رجله على رقبته) ← قصف (رقبته) ←النتيجة = موت الشاة (← الذبح) (**)

• المرحلة الثانية (إعداد الشواء): وتطلّب ذلك أوّلاً إحضار السيخ لأجل وضع الذبيحة فيه، ثم إيقاد النّار، ووضع الشواء عليها كي ينضج، مع التقليب حتى يستوي جيدًا. ويمكن أن نستدل على هذا البرنامج في النّص بتعاقب الأفعال التالية:

جاء ← أدخل ← أوقد ← ركب ← قلَّب (يقلِّب)

← استوى ← النتيجة: ← " الشواء جاهز للأكل " .

• المرحلة الثالثة (مرحلة الأكل): وتضمنت إنجاز الأفعال التالية:

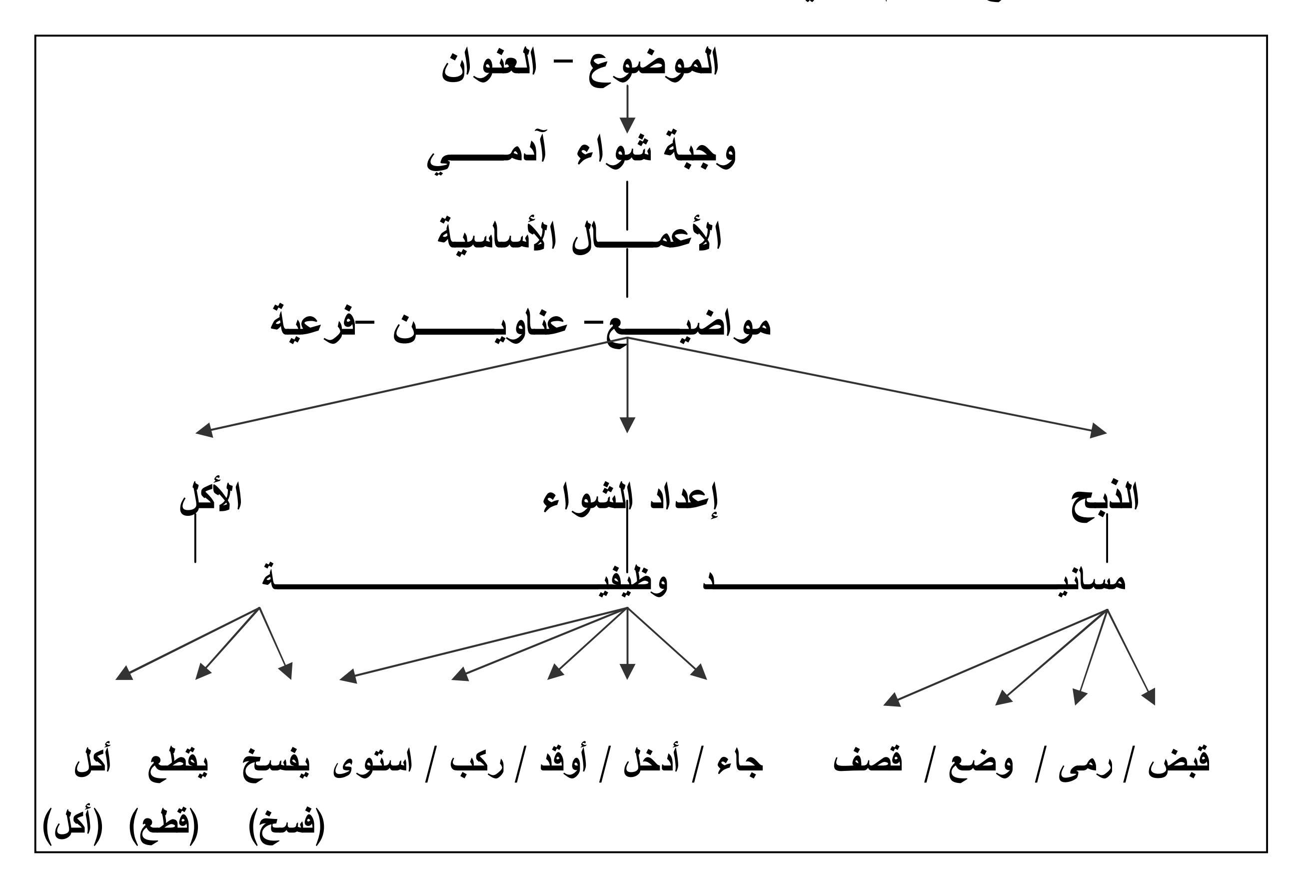
(*)–إذ نقرأ في النص هذا المقطع السردي السابق للوصف: " إلى أن وصل إلى رئيس المركب الذي كنا فيه، وكان رجلا سمينا، غليظا،عريض الأكتاف ، صاحب قوة وشدّة ، فأعجبه ، وقبض عليه ".

– ينظر : المصدر نفسه ،ج3،ص 53.

(**)–هنا الفاعل استبدل بالقتل أو قصف الرّقبة فعل " الذبح " بل نقول هي إرادة منشئ النّص ، وقصديته من وراء ذلك – أو من وراء المشهد ككل – تصوير وحشية هذا الكائن (الغول) ، وإشاعة جوّ من الرّهبة والخوف.

يفسخ ← يقطع ← يأكل ← النتيجة: الشبع ⟸ النّوم.
العظام اللّحم

انطلاقا من هذا نخلص إلى نتيجة مفادها أن الأعمال الأساسية هنا وهي :(الذبح، إعداد الشواء، الأكل)، يمكن أن تفرّع هي الأخرى– (على غرار ما رأينا في الوصف عن طريق القول من تفريع للموضوع – العنوان إلى مواضيع عناوين فرعية) – إلى مجموعة من الأعمال أو الأفعال الجزئية أو الثانوية . وعلى الرّغم من أن الموضوع العنوان لهذا المقطع – شأنه في ذلك شأن المقطع السّابق – لم يصرّح به، و مع ذلك يمكن أن نقول أنه يتعلّق ضمنيا بإعداد " وجبة شواء آدمي " –مثلا – وعليه يمكن أن نمثل لهذا المقطع بالرّسم التالي.



ملاحـظات:

•شجرة الوصف في المقطع السّابق انبنت على مستويين: المستوى الأول وهو

مستوى الأعمال الرّئيسية، أوما أسميناه في التحليل مراحل الفعل أو الإنجاز. أمَّا المستوى الثاني فقد ضمَّ مجموعة الأعمال الّتي تنضوي تحت كلّ مرحلة من المراحل.

•هذا الرّسم على المستوى البياني يفترض وجود نوع من التراتب، لكنَّه تراتب يضع مراحل الفعل في مستوى واحد من الأهمية، وكذلك مجموعة الأعمال الثانوية التي تؤمها تلك المراحل تبدو في مستوى واحد كذلك . ممَّا يقودنا إلى القول أنَّ هذا التراتب المفترض إنَّما يوضّح لنا أنَّ المقطع اشتمل على إنجاز ثلاثة أعمال: (وبالتالي يتألف من ثلاثة مقاطع) .غير أنا لو نظرنا إلى هذه الأعمال بعيداً عن سيَّاق النّص، لقلنا بإمكانية قيام هذه الأعمال – من الوجهة الواقعية –بشكل مستقل، ومفصول عن بعضها البعض . فعملية الذبح – (أو القتل كما ورد في حقيقة النّص) – قد لا يكون الغرض منها إعداد الشواء، فربما كان الأمر اعتداءً أو ظلما، وربما الهدف من ذلك البيع والتجارة كما في حالة من يعمل جزاراً وهكذا...

•على عكس ما هو واقع في الوصف عن طريق القول (في الأمثلة الّتي عرضناها)، حيث أنَّ العلاقة بين الرّأس والجسد في وصف إنسان مثلا، هي علاقة ضرورية و/ طبيعية. في حين أنَّ العلاقة الّتي تؤم أعمال من قبيل (الذبح + إعداد الشواء + أكل) في المقطع السّابق هي علاقة اختيارية أو هو تأليف يخضع لإدارة منشئ النَّص.

•نؤكِّد في النهاية أنَّ الوصف المقدم في هذا المقطع، لا يراد منه في الحقيقة تقديم الفعل أو عمل الشخصية، بقدر ما يراد منه إبراز معالم هذه الشخصية،و صفاتها الدالة على الوحشية و الغرابة.وهو ما يؤكد أن الوصف لا يقوم فقط على إبراز النّعوت المتعلِّقة بمكان أو زمان أو شخصية ما، وإنّما قد يمتد إلى نعت الأفعال الّتي تصبح السبيل الأنسب لنعت الشخصية(*).

ويندرج في الوصف عن طريق الفعل في حكايات " ألف ليلة وليلة " عموماً، وصف طقوس السحر والشَّعوذة. وقد انتقينا منها هذا المقطع من حكاية " الحمّال

(*)–يمكن الرّجوع في هذا الباب إلى كتاب : فليب هامون : في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص 108

والثلاث بنات":

« وأخذ قليلا من التراب وهمهم عليه، وتكلّم ورشني، وقال اخرج مـــن هـــذه الصورة إلى صورة قرد»[1].

ومعه هذا المقطع كذلك:

« ثمَّ أنَّ العفريتة أخذت طاسة من الماء وعزمت عليها، ورشت وجه الكلبتين، وقالت لهما عود إلى صورتكما الأولى، فعادتا صبيتين سبحان خالقهما».

فالمقطع الأوّل يجسِّد فعل " عقد السِّحر "، والمقطع الثاني يجسِّد الفعل المعاكس، فعل "الحلِّ" أو "إبطال السِّحر"،إلاَّ أنّهما يشتركان في مجموعة الأفعال الّتي يقومان عليها، وإن اختلفا في الأداة (الأوّل التراب، والثاني الماء)،وكذلك المسار التحويلي (في الأول من صورة آدمية إلى صورة حيوانية، والثاني من صورة حيوان (كلبتين) إلى صورة إنسية (صبيتين)، وهذه الأفعال هي : " أخذ " والمؤشر على المادة أو الأداة المستعملة في السِّحر، ثمَّ " همهم " (في المقطع الأول) و" عزم " (في المقطع الثاني)، وكلاهما يدل على صورة من الكلام الغير المفهوم، ثمَّ فعل " الرّش" الذي يستتبعه كلاماً آخر واضحاً وجليا، يتَّخذُ صورة الأمر أو الطَّلَب المفضي إلى "التحول" أو "المسخ"[**] (في الحالة الأولى) .

وفي وصف المعركة التي دارت بين "بنت الملك" والعفريت – (لأجل حلِّ السِّحر عن الصعلوك الثاني الّذي مسخه العفريت قردا–كما رأينا في المقطع السابق–بفعل السحر دائما)–ابتدأ الراوي بوصف أفعال "بنت الملك" لاستحضار العفريت واستقدامه أمامها، قائلاً :

«... بنت الملك أخذت بيدها سكِّيناً مكتوبا عليها أسماء عبرانية،وخطت بها دائرة

---

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج1 ، ص 50 .

[**]–جاء في لسان العرب، مادة[مسخ]:المسخُتحويل صورة إلى صورة أقبح منها، و في التهذيب :تحويل خلق إلى صورة أخرى؛ مسخه الله قردا يمسخه وهو مِسخٌ و مَسيخٌ ،و كذلك المشوّه الخلق...

–ينظر:ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث،ص:55.

في وسطها، وكتبت فيها أسماء وطلاسم. وعزمت بكلام، وقرأت كلاماً لا يفهم...»[1].

فهذه الأفعال تتدرج في باب "السِّحر"، وأقلُّ ما يمكن أن يقال عنها، أنَّها طقوس غريبة، تستنِدُ إلى الخَفِيِّ المبهم، وتشيد نظامها وقانونها الخاص في العالم الميتافيزيقي، ذلك أنها أفعال قد تجد تفسيرها، وتحوز بالتالي على صفة المقبولية (l'Acceptabilité) في علم الميثولوجيا الشَّعبية، لكنّها تبقى بعيدة عن السِّمة الواقعية الإجرائية، الّتي تجعل منها وصفة عمل يمكن أن تطبَّق أو تكرّر بنجاح، وبالتالي سهلة أو حتى ممكنة التلقين لأيِّ شخص. كما هو الحال في العمل الميكانيكي الّذي يمكن أن ندرج في إطاره المقطعين ا لأوّليين ؛ ذلك أنَّ العلاقات بين الأفعال غير واضحة ولا تستند إلى منطق محدَّدٍ، سوى منطق التتابع الّذي يرسمه ويفرضه النّص لا الواقع.

ونعود إلى الحديث عن حالة أخرى من حالات وصف الشخصية وهي تعمل، حيث أنَّ الشخصية يمكن أن تضطلع بنفسها بذلك الوصف، بمعنى أن تحكي لنا أو تشرح لنا عملها لإنجاز شيء ما، كما يطالعنا ذلك في مناسبات عدّة من حكايات السندباد البحري .

جاء في حكاية " السّفرة الثانية":

« فعند ذلك قمت وفككت عمامتي من فوق رأسي، وثنيتها، وفتلتها، حتى صارت مثل الحبل، وتحزمت بها، وشددت وسطي، وربطت نفسي في رجلي ذلك الطائر، وشددته شدًّا وثيقا»[2].

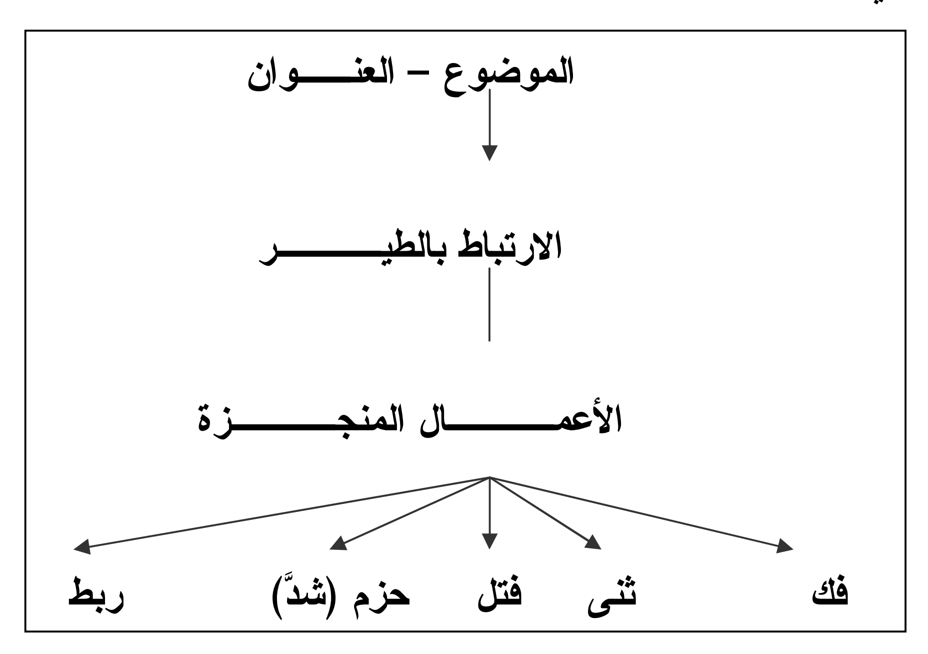
فالشخصية هنا تنجز مجموعة من الأعمال لتربط نفسها بطائر الرّخ، الذي تأمل أن يكون سبيل نجاتها من الورطة الّتي وقعت فيها بعد أن تركها أصحاب المركب نائمة في جزيرة خالية ورحلوا . وهذه الأعمال تبدأ بصنع ما يشبه الحبل، حيث قام " السند باد البحري " بفك عمامته، أو نزعها من على رأسه، ثمَّ ثنيها وفتلها .ثمَّ تأتي مرحلة الرّبط، حيث تحزّم السند باد بالحبل وشدّ وسطه، ثمَّ ربط نفسه في رجليِّ ذلك الطائر،

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج1 ، ص 50

[2]–المصدر نفسه،ج3،ص 48

وشدَّ الرّباط شدًّا وثيقا .

فإذا عَنْوَنَّا هذا المقطع بـــ " الارتباط بالطير"(*)، أمكن لنا أن نرسم لهذا المقطع الشجرة التالية:



ويصف لنا " السندباد " في السفرة الرّابعة تجهيزه الحصان بالسّرج قائـــــــــلا:

«ثمَّ إني أخذت صوفا ونفشته، وصنعت منه لبداً، وأحضرت جلـــداً وألبســـته للسّرج وصقلته . ثمَّ إنِّي ركبت سيوره وشددت عليه شريحته . وبعد ذلك قمت، وجئت بحصان من خيار خيول الملك وشددت عليه ذلك السّرج، وعلقت فيه الرِّكاب وألجمتـــه بلجام وقدمته للملك»(1).

وهذه الأعمال تلت عملية صنع السّرج الّتي أشار إليها باختصار في المقطع الّذي سبق هذا قائلا:

« فقلت له أحضر لي شيئا من الخشب، فأمر لي بإحضار جميع ما طلبته. فعنـــد

(*)–وهي التسمية التي اقترحها العمامي .

–ينظر محمد نجيب العمامي : في الوصف ... ، ص 108 .

(1)–ألف ليلة وليلة ، ج3، ص 61 .

ذلك طلبت نجارا حاذقا، وجلست عنده، وعلمته صنعة السّرج، وكيف يعمله»[1].

فكلّ من يريد تجهيز حصان بالسّرج عليه أن يتّبع هذه المراحل الّتي قطعها السند باد في فعل ذلك، بإحضار السّرج أوّلاً – (أو صنعه من الخشب كما ورد في المقطع)، ثمَّ وضع ما يشبه المقعد من الصوف حتى يكون السّرج مريحاً عند الصّعود عليه . ثمَّ كسوة ذلك كلّه أو تغطيته بالجلد . ثمَّ تركيب السيور وشد الشريحة، قبل شدّ السّرج على الحصان وتعليق الرّكاب، ووضع اللِّجام ليصبح الحصان جاهزاً للرّكوب .

وقد استعمل " السند باد البحري " في نقل ذلك كلِّه أفعالاً تنتهي إلى الزّمن الماضي الدّال على الانقضاء أو انتهاء الفعل وهي : (أخذت / نفشت / صنعت / أحضرت / ألبست / صقلت / ركبت / شددت / علقتُ / ألجمت) . وهذه الأفعال مشدودة إلى بعضها البعض في تعاقب يفرضه استعمال أدوات العطف (الواو، ثم). وهو ما يمنح الوّصف بعداً زمنيًّا، يجعله غير منفصل عن مجرى السّرد، وغير مفارقٍ له . وهي الميزة الّتي تحسب للوّصف عن طريق الفعل –عموما– ففي هذا الوّصف يكون هناك دائماً شيء ما يحدث في الوقت الّذي يستمر فيه الوّصف، ولذلك لا يكون الوّصف ظرفا طارئا ولا عائقاً مانعاً»[2].

هذه الخاصية هي ما أدّى ببعض الباحثين وعلى رأسهم " جان مولينو " (Jean Molino) إلى التشكيك في مقولة " وصف الأفعال " هذه، وإدراج مثل هذا الإنشاء في باب السّرد . وعليه يمكن أن نحدد الفرق الأساسي بين سرد الأفعال ووصفها، بأنَّ ترتيب الأفعال في السّرد يمكن التلاعب به بالتقديم والتأخير، والحذف الذي يبنى على أساس إقامة تراتب وِفق مبدأ الأولوية (La Priorité) بالنسبة للسّرد، على عكس وصف الأفعال الذي يأخذ فيه الترتيب سِمَة النِّظام الثابت الّذي لا يمكن الإخلال به[*]. إلاّ أن يكون المقصود منه (هذا الإخلال) الإيحاء بصفة من صفات الشخصية كالجهل أو

---

[1]–ألف ليلة وليلة ،ج3،ص 61

[2]–فليب هامون: في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص 368

[*]–لمزيد من التدقيق والإطلاع ينظر كتاب : محمد نجيب العمامي : في الوصف... ص81-86 .

العجز [1].

ونعود إلى الحديث عن المقطع في إشارة مهمّة، مفادها أنَّه وعلى عكس ما رأينا في المقاطع الّتي تصف أعمال السِّحر، فإنَّ الأعمال الواردة في هذا المقطع وما شابهه (الارتباط بالطير، إعداد الشوّاء،...)، ترتيبها يتوافق تماما وما تجري عليه هذه الأعمال في الممارسات الحياتية اليومية، ممّا يجعل الوّصف يتَّسم بالمقبولية، وانتفاء التناقض بين ممارسة معروفة، وتجلِّي نصِّي (لغوي) لتلك الممارسة، مما يجعلنا نصدر حكما ايجابيا يقضي بانسجام المقطع على المستوى الدلالي العميق .

ونستدل على ذلك بهذا المقطع – كذلك – من حكاية " السند باد "– دائما –والذي يصف "صنع الخمر"، يقول السند باد البحري :

«... فوجدت فيه يقطينا كثيراً، ومنه شيء كثير يابس. فأخذت منه واحدة كبيرة يابسة، وفتحت رأسها، وملأتها عنبا، ووضعتها في الشمس، وتركتها عدّة أيّام حتَّى صارت خمرًا صِرفًا»[2].

فهذا المقطع يتوافق تماما مع ما يتطلبه صنع الخمر من وجود المادة الأوّلية (العنب) ووجود الآنية (اليقطين هنا)، وكذا ضرورة إحكام سدِّ الآنية التي تحوي عصير العنب لمنع دخول الهواء إليها، ثم تعريضها للشّمس مدة كافية للحصول على خمر صرف.

ويندرج في باب الوصف عن طريق الفعل– دائما –وصف الطّبيعة وعواملها، كما نقرأ في هذا المقطع من حكاية "السندباد":

«طلع النّهار، وأصبح الصباح، وأضاء بنوره ولاح. وطلعت الشمس على رؤوس الرّوابي والبطاح»[3].

---

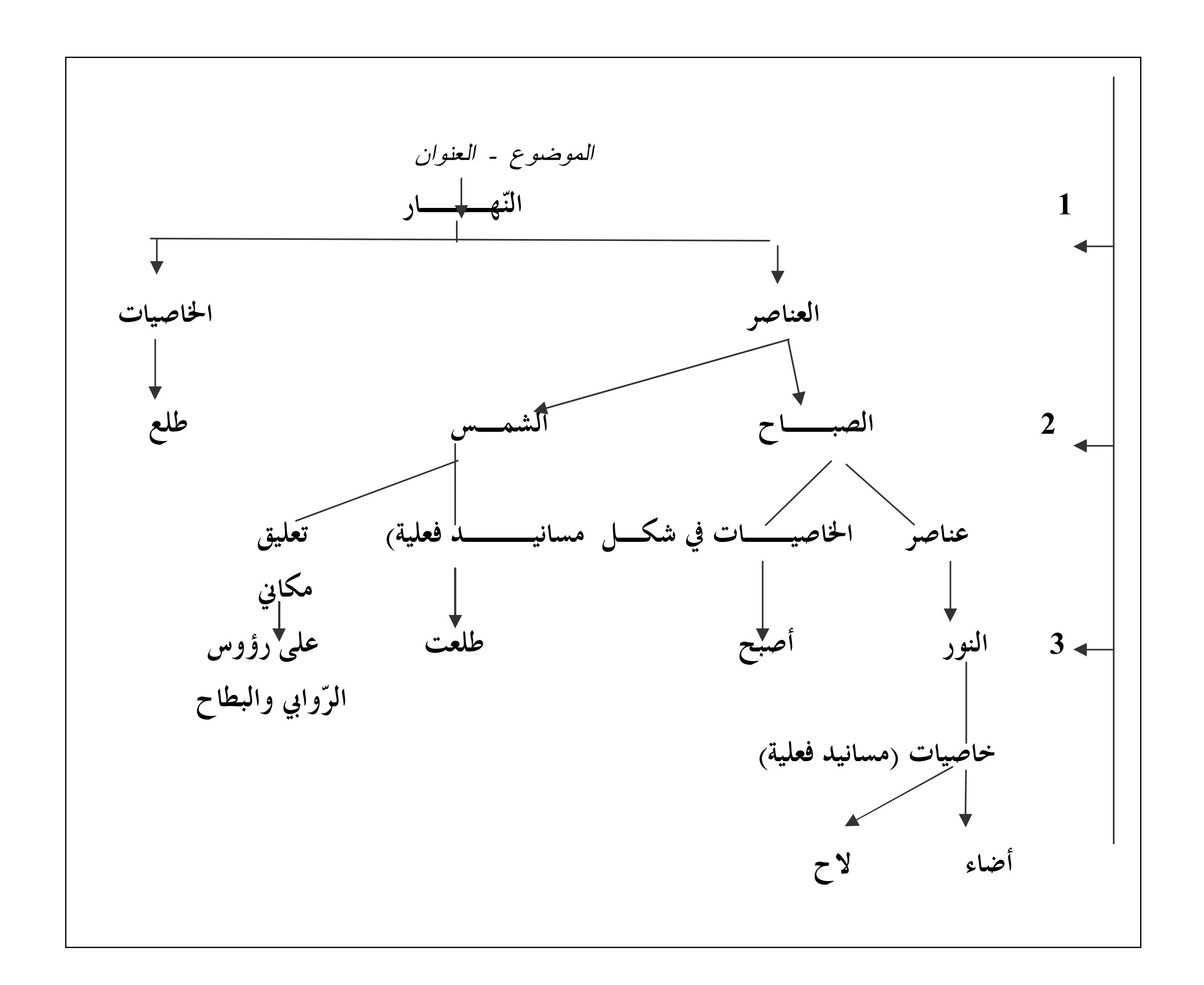
[1]–فليب هامون: في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص85 .

[2]–ألف ليلة وليلة ، ج3 ، ص69 .

[3]–المصدر نفسه ، ج3، ص60

فهذا الوّصف المؤشر على حالة من التحوّل الطبيعي ذي الصبغة الزمنية، والمجسَّد في الانتقال من اللّيل إلى النّهار. نجده يحاول استجلاء كلّ المظاهر الدّالة على هذا التحوّل، متوسّلا في ذلك مجموعة من الأفعال المسندة إلى بعض العوامل أو الظواهر الّتي تصنع هذا الانتقال، مجسّدة في قدوم الصباح وإشراقه الشّمس، وهما المظهران اللّذان يمكن أن ندمجهما في خانة الفعل التصويري الجامع الّذي أفتتح به المقطع، وهو "طلع النّهار". هكذا يمكن اعتبار " النّهار" أو " قدوم النّهار " موضوعاً-عنوانا لهذا المقطع . أي أنَّ المقطع ابتدأ بترسيخ موضوعه، ثمَّ جاء على ذكر العناصر والخاصيات، هذه الأخيرة الّتي وردت في شكل أفعال مسندة إلى فواعل-(وهي العناصر هنا)- ليست في الحقيقة فاعلة بذاتها وإنَّما درج الاستعمال اللّغوي على اعتبارها كذلك على سبيل المجاز(*).فالصباح عنصر من عناصر النَّهار، على اعتبار أننا يمكن أن نقسم النَّهار إلى ثلاث فترات رئيسية هي: الصباح والزَّوال والمساء . والشمس كذلك لأنها المعيار الأساس في هذا التقسيم، وعليه يمكن أن نرسم شجرة الوصف لهذا المقطع على النّحو الآتي :

(*)-وغير بعيد عن هذا الأسلوب نجد أسلوبا آخر يشيع خاصة في وصف الجمادات ، ويندرج في هذا النّطاق أو الوّصف عن طريق الفعل. وهو أسلوب " التشخيص " أو " الأنسنة " (أنسنة الموجودات) ، وهذه الطريقة من شأنها كما يقول " أدام وبوتي جان " تمويه الوّصف حيث يقولان : " طريقة مماثلة لتمويه الوصف ، تقوم على إكساب العناصر الثابتة المكوّنة للشيء : سمات حية حركية (في المستوى الدلالي) أمّا على المستوى التركيبي فتأخذ وظيفة القائم بالفعل (الوظيفة الفاعلية) " (– ينظر : Adam . J.M. Petit Jean .A : le texte descriptif, p: 40) . ونحن وإن لم نعثر في المدوّنة على ما يوافق هذا النّمط إلاَّ أنَّنا آثرنا الإشارة إليه من باب إفادة القارئ وتنبيهه .



تعليـــــق:

على عكس ما ذكرناه في الوصف عن طريق القول، فإن هذه المستويات الثلاثة التي تظهرها شجرة الوّصف يمكن القول بأنَّها وهمية على اعتبار ألاّ تراتب على النّحو الدقيق بين تلك العناصر. صحيح أن النّهار يبدأ بطلوع الشمس ومجيء الصباح، لكنَّ هذين المظهرين متلازمان إن لم نقل مترادفان . وكذا مجموع الخصائص أو الأفعـال المسندة إليهما تؤول جميعها إلى خاصية واحدة هي"الضياء"الذي هو بفعلهما كليهما- (أي الشمس والصباح). فالتراتب هنا تصنعه اللّغة كشكل مـن التمويـه الـذي يعـدّ مـن

لوازمها[*]. وإنَّما ارتأينا أن نقدِّم شجــرة الوصف لهــذا المقطع،لنؤكد ما أثبتناه فــي الفصل النَّظري، من قيام الوصف على نظام موَحَّد، يتخذ شكل العلاقة الثابتــة بــين التسمية والتوسعة،ثمَّ مدى إجرائية المفهوم المقترح تسميته بـــ"شجرة الوصف".

ونلحق بالمقطع السّابق، هذا المقطع كذلك من حكاية " الحمَّال والثلاث بنات ". والّذي جاء فيه:

« فلمَّا كانت ليلة من اللّيالي، هبت علينا رياح مختلفة، وهاج البحر علينا هيجات عظيمة. وتلاطمت الأمواج، فيئسنا من الحياة، ونزلت علينا ظلمة شديدة»[1].

ففي هذا المقطع، تتابع مجموعة من الأفعال المسندة إلى مجموعة من العوامل أو الظواهر الطبيعية – فهبوب الرّيح، وهيجان البحر وتلاطم الأمواج، هي ظواهر مترابطة فيما بينها ترابطا علِّياً أو سببيا ؛ ذلك أنَّ الرّياح سبب هيجان البَحر، وتلاطم الأمواج تحصيل حاصل لهيجان البحر كذلك . وقد ربط الوّاصف ذلك كُلُّه بالزمان، حيث كان ذلك ليلاً (لما كانت ليلة من اللّيالي). ويعد الفعل الماضي الناقص " كان " – أو ماضي الديمومة كما يسمِّيه " هامون " –[*] المستعمل هنا من أكثر الممهِّدات تداولاً في افتتاح الوصف . ودلالة الديمومة–التي تكلَّم عنها هامون – لا تتعلق هنا بالفعل كان فقط، وإنّما تمتد لتشمل كلّ الأفعال الواردة في المقطع، وهي على التوالي:(هبت / هاج/تلاطمت / نزلت) التي تنتمي كلّها إلى الماضي المستمر الذي يفوِّض لقيام الفعل

---

[*]–هنا تحضرنا الرؤية التي يتبناها الفكر التفكيكي مع " دريدا " ومن لفَّ لفَّهُ ، والّتي تعتبر أنَّ اللّغة مجازية بطبيعتها ، أو أنها عبارة عن شبكة من الصورّ المجازية التي تسوس رؤيتنا للعالم ، وتنتظمها ، متوسلة في ذلك كلّ الحيّل والأدوات الخطابية والبلاغية الّتي تعد من مستلزماتها . ويمكن الخلوص إلى أنَّها(اللُّغة) بنية مخادعة.=
=ينظر: مادان ساروب : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة . ت / خميسي بوغرارة. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللِّسانيات – جامعة منتوري قسنطينة 2003 ، الفصل المخصص لـــ: دريدا والتفكيكية ، ص 47- 85

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج1 ،ص 55 .

[*]–ينظر: الفصل الأول، ص37.

الوّصفي[**]. وهو ما يؤكِّده قول الرّاوي فيما بعد : « ومازالت الريّاح تختلف، والأمواج تلتطم إلى أن أنفجر الفجر، فهدأت الرّيح»[1]. أي أن ذلك قد استمر اللّيل كلّه.

والملاحظة الأخرى التي نسوقها هنا، في الحقيقة لا ترتبط بهذا المقطع فقط، وإنَّما تشمل كذلك بعض المقاطع السَّابقة. ويتعلق الأمر بورود الصفات؛ حيث أنَّ الوّصف هنا وإن كان يتوسَّل أفعالاً نحوية، إلاَّ أنَّه لا يقص الصفات تماما، بل إنّها تقوم في معاضدة الأفعال لرسم المشهد وتصويره، ونقله إلى السامع (المتلقي) على هيئته، فــنحصي في هذا المقطع النعوت التالية: (مختلفة/ عظيمة / شديدة). وهو ما يتناقض وما ذهب إليه "العمامي" في قوله بأنَّ الوصف عن طريق القول «يقصي ملفوظات الكينونة (Énonces d'être)، والصفات الّتي تعتبر من أدوات الوّصف المخصوصة»[2].

كما أن الوّصف عن طريق الفعل لا يلغي بعض العمليات الوّصفية الّتي تعرفنا عليها في الوّصف عن طريق القول، فتحضر المماثلة (التشبيه) في المقطع الّذي أسميناه بــ :" وجبة شواء آدمي" في مناسبتين (كما يقبض الجزار على ذبيحته / كما يفسخ الرّجل الفرخة) . وكذا في المقطع المعنون بــ: "الارتباط بالطير" في قول السندباد: (وفتلتها حتى صارت كالحبل). وفي المقطعين الأخيرين نجد عملية الموقعة، أو تنزيل الموصوف في المكان (على رؤوس الرّوابي والبطاح ⟵ مقطع طلوع النّهار)،وتنزيل الموصوف في الزمان (ليلة من اللّيالي ⟵ المقطع الأخير) . كما تحضر بعض أدوات تنظيم الفضاء، وقد عدنا إلى استقراء المقاطع السّابقة وأحصينا البعض منها، فكانت النتائج الآتية :

[**]–ذلك أنَّ الوّصف يقوم عادة على افتراض نسبة من الثبات في خصائص الموصوفات أو عناصرها ، مما يجعله في هذا السياق لا يتوافق ودلالة الانقضاء المتعلّقة بالفعل الماضي.

[1]–ألف ليلة وليلة، ج1 ،ص 55

[2]–محمد العمامي : في الوصف ... ،ص 80

أدوات تنظيم الفضاء الواردة	عنوان المقطع
على (ها)/ في (ها) على (ها،ه) قدام / في فوق / في على / في	إعداد الشرب *وجبة شواء آدمي* الارتباط بالطير تجهيز الحصان بالسّرج

لكن حضور هذه المنظمات، لم يكن الغرض منه وضع تخطيط معيَّن للمقطع (plan de texte) على اعتبار أنّها لم تتوزع وفق شبكات أو مخططات مكتملة، وإنَّما اقتصر دورها على لحم أجزاء المقطع وضمان تماسكه بمعية الأدوات الأخرى، كحروف العطف، وبعض العمليات الوّصفية الّتي تحضر في هذا المقطع أو ذاك.

ونستدرك هنا لنورد هذا المقطع المتعلِّق بوصف الشخصية وهي تعمل، حيث تنهض فيه منظمات الفضاء بالدور الأوّل في بناء المقطع، ووضع تخطيط محدد للعمل يمنهجه وينظِّمه، فيصف لنا " السند باد البحري " عمله، لإنجاز ما يشبه " المقصورة " أو " القفص " الّذي يحول دون التهام الثعبان له في " السفرة الثالثة " إذ يقول :

«فربطت خشبة عريضة على أقدامي بالعرض، وربطت واحدة مثلها على جنبي الشمال، ومثلها على جنبي اليمين، ومثلها على بطني. وربطت واحدة طويلة عريضة من فوق رأسي مثل الّتي تحت قدمي، وصرت أنا في وسط هذا الخشب، وهو محتاط بي من كلِّ جانب، وقد شددت ذلك شدًّا وثيقا . وألقيت بنفسي على الأرض، فصرت نائما بين تلك الأخشاب وهي محيطة بي كالمقصورة»[1].

فهذا الوصف لا يأنف من تكرار الفعل نفسه عدّة مرات، لإنجاز ما تريد الشخصية تحقيقه، وهذا الفعل هو ربط الألواح حول الجسم.لكنَّ هذه العملية يحكمها

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج1،ص 55 .

تخطيط محدد توزع على منظورين اثنين(*)، هما:المنظور العمودي، وقد تمَّ هنا من تحت إلى فوق . والمنظور الأفقي، وقد وافق التوزيع الجانبي من اليسار إلى اليمين . ولم تلغ منطقة الوسط أو بين البعدين، مجسَّدة بالنسبة للشخصية في منطقة البطن .فسرُّ نجاح العمل هنا يكمن في استيفاء هذه الأبعاد كلها، وعدم إغفال أيَّ واحد منها، حتى لا يبق للثعبان منفذ يصل منه إلى الجسد . كما يجب التنبُّه إلى شدِّ الألواح الجانبية أو المحيطة قبل غلق المقصورة من أعلى تجنبا لأيِّ خلل ناجم عن عدم مناسبة الألواح بعضها لبعض.

يندرج في الوّصف عن طريق الفعل كذلك وصف المعارك. وقد أحصينا في المدونة المعنية بدراستنا مثالاً واحداً واردا في حكاية "بنت الملك" و "العفريت" الّذي مسخ " الصعلوك الثاني " قرداً، من خلال سلسلة من الأفعال والحركات والتحولات الّتي مست كلّ من " الفتاة " و " العفريت "، والتي لا يدرك مصدرها ولا كنهها، وإنَّما تنسب عادة إلى السِّحر وتجلياته . ولم نشأ إيراد المقطع هنا لطوله نسبيا(*). ونكتفي بالتعليق أنَّ ما يميُّزه عن باقي المقاطع، هو ذلك الطابع الحركي، الّذي يصنعه التلاحق السريع للأفعال والأسماء في مستوى البناء اللُّغوي، وكذا الحركات والتحوّلات على المستوى الدلالي، مما أضفى على الجوِّ العام ضلالا من التوتُّر والترقّب . أو كما يقول: " محسن جاسم الموسوي " فإن « هذا الحشد الملّغز من الأسماء والطلاسم،

(*)–يحصى " جون ميشال آدام " و " بوتي جان " أشهر الأبعاد وأكثرها تداولا واستعمالا في الوّصف ، ويحصرانها في أربعة هي :

. البعد الأول (أو المنظور العمودي): يتعلّق بالتوزيع العمودي الكلاسيكي :(أعلى / أسفل) ، (فوق / تحت) ويشغل خاصة في البورتريه.

– البعد الثاني : (المنظور الأفقي): ويوافق التوزيع الجانبي (على اليسار / على اليمين) .

– البعد الثالث : (المنظور عن قرب / عن بعد) : يوافق التقابلات (قريب / بعيد) ، (أمام / وراء)، ويمكن أن نعبر كذلك عن العمق عن طريق الثنائية (داخل / خارج) .

– البعد الرّابع: يوافق استعمال الزمان : الزمن الكوني (temps du cosmos) (فصول ، ساعات ، شهور ...) أو زمن الكتابة وخطيتها (temps du logos) .

– ينظر : - Adam. J.M. Petit Jean .A:le texte descriptif,p40

(*)–ينظر:ألف ليلة وليلة، ج1 ، ص53 .

والإشارات تكثيفاً شديدا لواحدة من لغات الحكي في " ألف ليلية وليلة"، فيها يتم التماهي الكلِّي بين العلامة والأداء . وتزول الحدود بين الحركة والاسم»[1].

[1]–محسن جاسم الموسوي : صيغ الكلام وأوجد الكتابة ، مجلة فصول ، مجلّد رقم :13 ، العدد 01 ربيع، ص 28.

III– الوّصف عن طريق الرّؤية :

يقول "السندباد البحري" في حكاية السفرة الخامسة: «ثمَّ مشيت في تلك الجزيرة، فرأيتها كأنّها روضة من رياض الجنة، أشجارها يانعة، وأنهارها دافقة، وطيورها مغرِّدة، تسبح من له العزَّ والبقاء. وفي تلك الجزيرة شيء كثير من الأشجار والفواكه وأنواع الإزهار»[1].

يبدو هذا المقطع غير مفصول عن السياق العام لسيرورة الخط السّردي (Procès du récit)، ففاتحة المقطع كما يتضح سردية ومع ذلك أمكن بسهولة التعرف على حدود الوصف في المقطع، والمعلن عنه بفعل الرؤية " رأيت "، وفاعله النحوي " تاء المتكلم " التي تعود على السندباد البحري . أي أن الوصف يتم بواسطة الرؤية المفوض بها إلى شخصية مشاركة في الأحداث، بل إنّها الشخصية المحورية في الحكاية وهو ما يسميه "جيرار جنيت" الوصف "المبأر"[*]. وهكذا فإن تواجد الشخصية في مكان جديد أو غير مألوف لديها مناسبة جيدة لنهوض الفعل الوصفي وتبريره، فالشخصية تكتشف المكان لأول مرة، وتحاول أن تنقل إلينا مشاهداتها فيه . ونشيرهنا إلى أن الموضوع – العنوان لهذا المقطع ذكر قبل بدء الوصف المؤشر عليه بالفعل رأيت وهو في الوصف مشار إليه بضمير الهاء المتصل بفعل الرؤية . ونظراً لعدم وجود مساحة نصية كبيرة بين الاسم والضمير العائد عليه، فإننا يمكن إيراد الاسم كموضوع عنوان للمقطع بدل الإحالة عليه بالضمير المرسخ في بداية الوصف.

وقد افتتح " السندباد " وصفه بعقد مماثلة بين المكان الواقعي ومكان آخر، يمكن

---

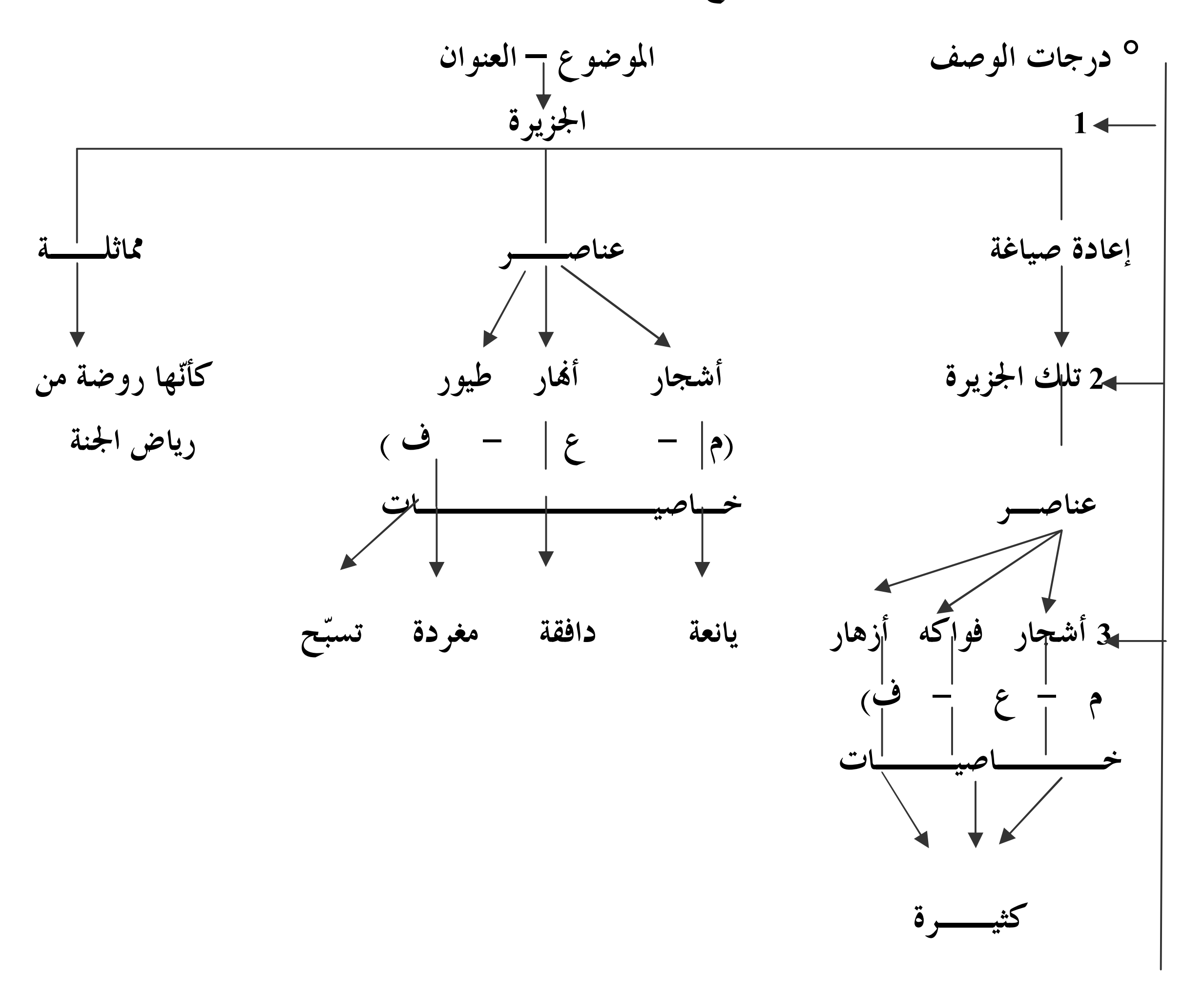
(1)–ينظر: ألف ليلية وليلة: ج3 ، ص:68 .

(*)–يرى العمامي أن الوصف المبأر يتعلَّق أساساً بالوصف عن طريق الرّؤية ، و هو متين الصّلة بالزمن القصصي، وتحديداً بالسرعة أو المدة فعندما يكون الرّائي الواصف شخصية مشاركة في الأحداث ، تعتدل سرعة السّرد أو تبطء قليلا . ولكن سرد الأحداث لا يتوقف ، ولا يتعطل ، وذلك لأن الأحداث لا تعلّق بصفة تامة بما أنَّ هناك شخصية غالبا ما تكون محورية تستخدم حاسة أو أكثر..." فالشخصية وإن بدا أنَّها لا تفعل شيئا ترى أو تسمع أي أنَّها على نحو ما تفعل في وقت لا يحدث فيه شيء أخر في مستوى الحكاية " .

– ينظر: جيرار جنيت : عودة إلى خطاب الحكاية ، ت / محمد معتصم ، منشورات المركز الثقافي العربي ، ط1 /2000 ص :42 ، وكذلك هامش رقم: (03) ص :44 .

أن نصفه بأنه المكان "الحلم "، فشبه الجزيرة بأنها روضة من رياض الجنة وقال: «وكأنها» لتقوية الرّابط بين الموضوعين وإن وهن[*]. ثم انتقل إلى تعداد عناصر المكان وتحديد خاصياتها، على سبيل تفصيل الصورة المجمل عقدها في البداية. ليعود في حركة ارتدادية إلى المجمل مرة أخرى متوسلاً بعملية إعادة الصياغة قائلاً: وفي «تلك الجزيرة»، ذاكراً كثرة ما فيها من الأشجار والفواكه والأزهار بأنواعها دون الإتيان على تعداد هذه الأنواع.

ويمكن أن نمثل لهذا المقطع بشجرة الوصف الآتية :



(*)–ذلك أنَّ جنة الخلد فيها " ما لا عين رأت و لا أذن سمعت " ، وبالتالي فلا مجال للمقارنة أو المقاربة هنا .
ولكن منشأ النّص استعمل " كأن " الّتي يستدل بها على صدق التشبيه وقوّته .
– يمكن الرجوع إلى قول ابن "طباطبا " في التشبيه " وأدواته والعلاقة التي تربط الصورة بالأداة . ينظر: المدخل ، ص1.

ملاحظـــــــــات :

• الوصف في المقطع قائم على ثلاثة مستويات، وهو مشتمل على أربع عمليات وصفية أساسية هي : عملية الترسيخ وعمليه التجزئة (تظم عمليتي الموضعة والمظهرة أو عملية تحديد العناصر والخاصيات) وكذلك عملية المماثلة وأخيراً إعادة الصياغة .

• توضح عملية إعادة الصياغة أن الوصف تم على مرحلتين أو على فترتين زمنيتين، وإن كان الوصف الثاني لا يضيف الكثير إلى الوصف الأول ماعدا ذكر الثمار والأزهار على سبيل الاستدراك –ربما– وعلى الرغم مما قد يتبادر للقارئ من أنَّ الوصف في هذا المقطع يستقصي عناصر الموصوف الكلية أو العامة، إلاَّ أنَّه يبقى وصفاً انتقائيا من جهة أنَّه اقتصر على ذكر بعض العناصر الطبيعية لا كلها، باعتبار أن الموصوف هو فضاء مفتوح، وبالتالي يستحيل الإلمام به دفعة واحدة وهو ما يؤكده سياق النّص، والذي يأتي على ذكر موصوفات أخرى متعلقة بالمكان فيما بعد .

• نلاحظ في المقطع كذلك غياب منظمات الوصف المتعلقة بالفضاء[*]، باعتبار أنّه قائم في مجمله على التعداد، بالرغم من البنية المتراتبة التي تكشفها شجرة الوصف (ثلاثة مستويات)، مما يحيلنا للقول بأن التعداد هو سمة كل وصف سواء كان بسيطاً أو ممتداً (متشعباً)، وبالتالي لا يمكن الاعتماد على هذه الخاصية كمعيار لتمييز وصف عن آخر كما يذهب إلى ذلك أدام[**]. وهكذا تنهض وسائل أخرى بهذا الدور التنظيمي لضمان اتِّساق المقطع الوصفي وتماسكه. هذه الوسائل الواردة في النص هي أداة التشبيه « كأن » المثبته في أول المقطع، ثم أداة العطف « و » المتكررة على طول المقطع، وحروف الجر « في، من »، دون أن نلغي العمليات الوصفية ومالها من دور في إحكام تماسك الوّصف، وقد تحدثنا سابقا عن دور كلّ من الموضوع العنوان وعملية الصياغة في هذا السيّاق، كما أنَّ المقطع– كما أوضحنا – تحكمه خطة وصفية تنتقل من المجمل إلى المفصَّل إلى المجمل مرّة أخرى .

---

[*]–نستثني هنا حرف الجر " في " الذي يحوز في هذا السياق دلالة مكانية.

[**]–ينظر: الفصل الأول، ص45.

ونعرّج على هذا المقطع كذلك في وصف المكان، وهو من حكاية " السفرة الثالثة " للسند باد البحري . يقول السندباد واصفا:

« لاح لنا بيت عامر في وسط تلك الجزيرة، فقصدناه ومشينا إليه فإذا هو قصر مشيد الأركان، عالي الأسوار، له بابٌ له ضرفتين، مفتوح وهو من خشب الأبنوس . فدخلنا باب ذلك القصر، فوجدنا له حضيراً واسعا مثل الحوش الواسع الكبير . وفي دائره أبوابٌ كثيرة عالية . وفي صدره مصطبة عالية كبيرة . وفيها أواني طبيخ معلّقة على الكوانين، وحواليها عظام كثيرة . ولم نر فيها [ه] أحد»[1].

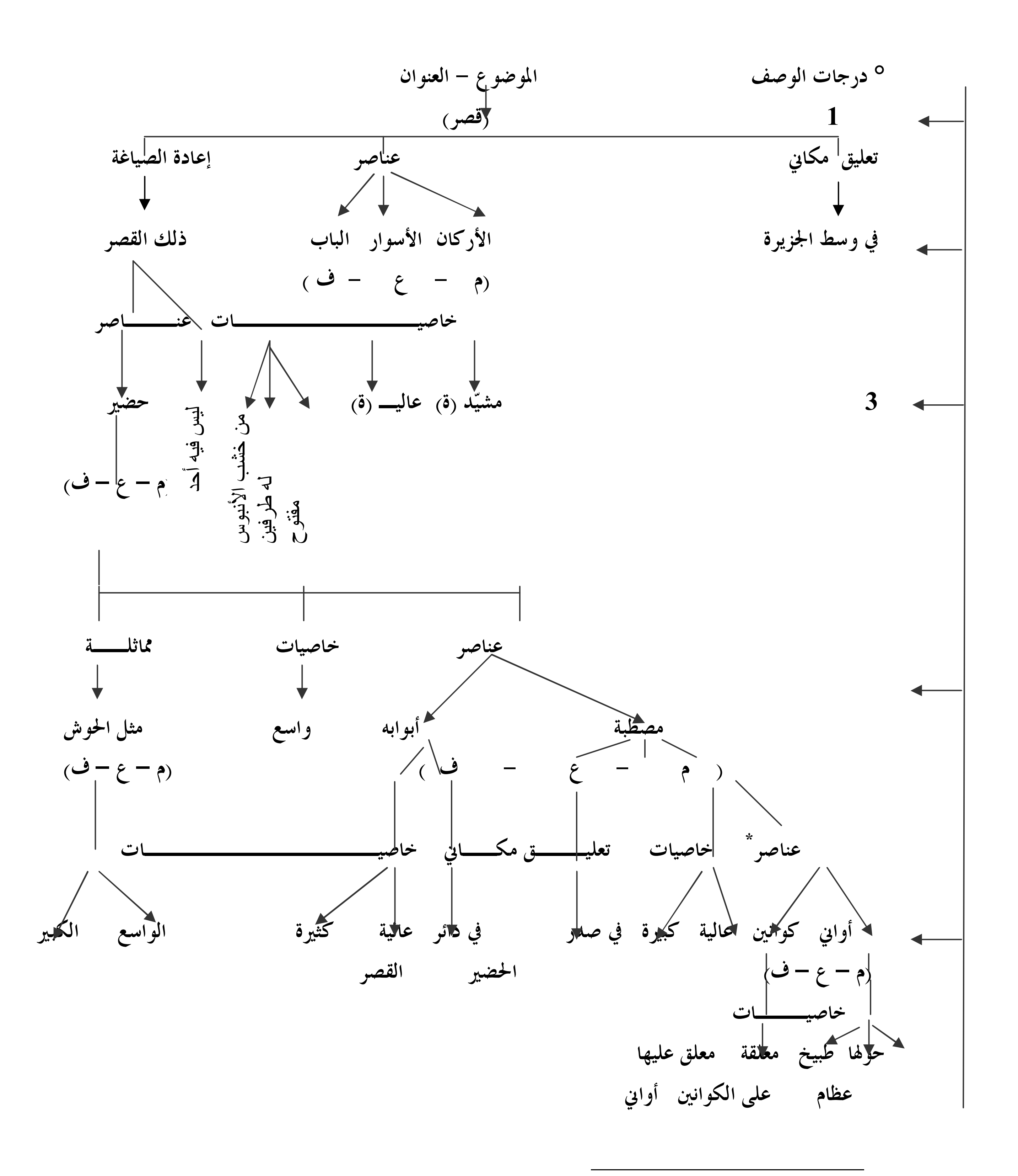
افتتح هذا المقطع بالفعل"لاح" الدّال على الرؤية، والّتي تنهض شخصية "السندباد البحري" بنقل مدركاتها على سبيل الوّصف، ممّا يعني أنَّنا مع الوصف المبأر مرَّة أخرى. ثمَّ جاء " الوّاصف " على تحديد الموضوع – العنوان ممثلا في لفظة " بيت " على سبيل الترسيخ . لكنَّ هذا الموضوع – العنوان المرسّخ أوّلا،سرعان ما يختفي ليحل محلّه لفظ " القصر " الّذي يعدّ موضوع الوّصف الحقيقي، وكأنَّ الوّصف قد رسخ موضوعه مرتين. ولكنَّ السياق التلّفظي يحيلنا على حقيقة الوّصف/الاسم الأوّل، الّذي وقعه الوّاصف على مسافة بعيدة من موضوعه، كما تدل على ذلك الفعل "لاح" وجملة "قصدناه ومشينا إليه"، أي أن البعد حال دون تعرّف الواصف على حقيقة موصوفة، فجاءت التسمية الأولى جامعة (بيت) قبل أن يقف عليه، ويتمكّن من تحديد معالمه، فجاءت التسمية التوصيفية "قصر"، الّذي نرجحه على أنَّه الموضوع – العنوان لهذا المقطع . ضف إلى ذلك أنَّ الوصف الأوّل المرتبط بالبيت من خلال ذكر الخاصية (عامر) يقوِّضه ويلغيه الوّصف الثّاني من خلال قول الشخصية لم نرفيها – قدرنا أنَّ المقصود "فيه"– أحداَ.

وعليه يمكن أن نضع رسما تشجيريا لهذا المقطع على النّحو التالي[*]:

---

[1]–ألف ليلية وليلة: ج3 ، ص53

[*]–لم نشأ أن ندخل في تفصيل العمليات الوصفية التي اشتمل عليها المقطع .لأننا سنبين ذلك في الرّسم ، ولأننا نتوسم في القارئ أنّه أصبح قادراً على تحديدها والتعرّف عليها تلقائيا



*اعتبرنا الأواني والكوانين من عناصر المصطبة : لأننا إذا افترضنا أن المصطبة طاولة تستعمل للطبخ عليها، يكون من لوازمها الكوانين والأواني .

تعلـــيق:

تكشف شجرة الوّصف هيكلة المقطع الوصفي، الّذي يبدو من خلال الرّسم شديد التعقيد (قائم على ستة مستويات)، وهو ما يتناسب مع الحيِّز النّصي الذي يشغله الوّصف، إذ شمل على خمسة أسطر وهو حيِّز متسع نسبيا . غير أننا لا نستطيع أن نستكين دائما إلى هذا المعيار ؛ ذلك أن المدى النّصي المتّسع، لا يعكس دائما درجة تشعب أو تعقيد الوّصف، فقد يمتد الوّصف طويلا، ومع ذلك يبقى مجرد تعداد محض لعناصر أو خاصيات . ونعود للحديث عن التخطيط النّصي الّذي ينبني وفقه المقطع .

أشرنا سابقا إلى أنَّ الوّصف تمَّ أوّلاً عن بعد ثمَّ عن قرب، وإن كان الوصف الثاني يلغي الأوّل في المستوى الدلالي كما أسلفنا . ونضيف أنَّ الوّصف عن قرب قد تمَّ وفق المنظور الدال على العمق حسب اصطلاح صاحبا كتاب " النّص الوّصفي "، والموافق للثنائية (داخل / خارج)؛ حيث اشتمل الخارج على نعت الأركان والأسوار وكذا باب القصر. أمَّا وصف الداخل فارتبط بنعت الحضير وما تعلّق به من موصوفات، مستخدماً بعض منظمات الفضاء المعبرة عنه، من قبيل (في دائر، في صدر) والّتي يبدو أنَّها تتبع المنظور ذاته، الّذي تحكمه كما ذكرنا نزعة جاذبة نحو العمق دائما، أو من المحيط (الدائرة) إلى الصدر أو الوسط وما اشتمل عليه، كما يدلّ على ذلك حرف الجرِّ (في) الّذي يعني التضمن والاحتواء.

وهذا الوّصف الداخلي وصف انتقائي، حيث توّقف عند وصف الحضير ومكوّناته، ولم يتجاوز ذلك إلى وصف الغرق الداخلية، أو ماشابه ذلك ممَّا يمكن أن يشتمل عليه القصر من الدَّاخل. ولذلك دلالته في السياق العام للنَّص؛ فالحضير سيكون مسرحاً للأحداث اللاّحقة، وهو ما يهم من القصر كلِّه. وقد حرص الواصف/ السارد على تأثيثه بما يلزم لتمامية الحدث اللاّحق بنيويا ودلاليا.نذكر هنا بمقطع إعداد الشّواء الآدمي الذي حللناه في الوصف عن طريق الفعل، والذي يؤشر على الحدث المبرر لهذا المقطع الوّصفي.

ومن الأوضاع الملائمة للوّصف عن طريق الرؤية كذلك أن تنهض الشخصية

بأنظارها بوصف شخصية أخرى، طارئة على مسرح الأحداث، ممَّا يمكن أن يضعها محل تبئير سردي و / وصفي،كما في هذا المقطع من حكاية " الحمّال والثلاث بنات":

«فنظر الحمَّال إلى من فتح الباب، فوجدها صبية رشيقة القدِّ، قاعدة النَّهد، ذات حسن وجمال، وقد واعتدال، وجبين كغرة الهلال، وعيون كعيون الغزلان، وحواجب كهلال رمضان، وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان، ووجه كالبدر في الإشراق، ونهدين كرمانتين باتفاق، وبطن مطويٍّ تحت الثياب»[1].

هذا المقطع افتتح كذلك بملفوظ سردي (مزيف) ممهِّد للوصف، يتعلَّق بتيمة " النظر " المنسوب إلى شخصية "الحمّال"، فالفعل "نظر" يعلن ابتداء الوّصف في مستوى الانتظام الخطي للمقطع.لكنَّ الممهِّد الفعلي للوصف– فيما نرى– أو ما يبرره حقيقة هو حدث انفتاح الباب، لأنّه وقبل وصف الشخصية – (المرأة التي فتحت الباب)– كان الواصف منشغلا بوصف الدار من الخارج، منتهيا إلى الباب– فجاء فعل الطرق الّذي تلاه فتح الباب، أو كما جاء في النّص:« فوقفت الصبية على الباب، ودقت دقا لطيفا. وإذا بالباب انفتح بمصراعيه...– الوصف–... »[2]. غير أنَّ الفعل " وجد " منسوباً إلى الماضي، ومتلفظا به على لسان الرّاوي (شهرزاد) كما يوحي بذلك السياق التلفظي، يدل على أنَّ الواصف الفعلي هنا هو "شهرزاد" الرّواية في ألف ليلة وليلة . ونلح دائما على« أنَّ الشخصية ترى أو تدرك (في الحكاية) والرّاوي هو الذي يصف (في الخطاب) ما تراه الشخصية»[3]، ولا أدّل على ذلك من أنَّ الشخصية الرّائية تغدو مرئية في الآن ذاته، أو واصفة وموصوفة في نفس الوقت، كما نستجلي ذلك من تعليق الرّاوي اللاّحق لهذا الوصف: «فلمّا نظر الحمّال إليها سلبت عقله، وكاد القفص أن يقع فوق رأسه»[4].

وهو ما يفسح المجال للحديث عن تنازع الرّؤية بين الشخصية المطية والرّاوي

---

(1)–ألف ليلة وليلة ، ج1 ، ص 34 .

(2)–المصدر نفسه، ج1، ص 34 .

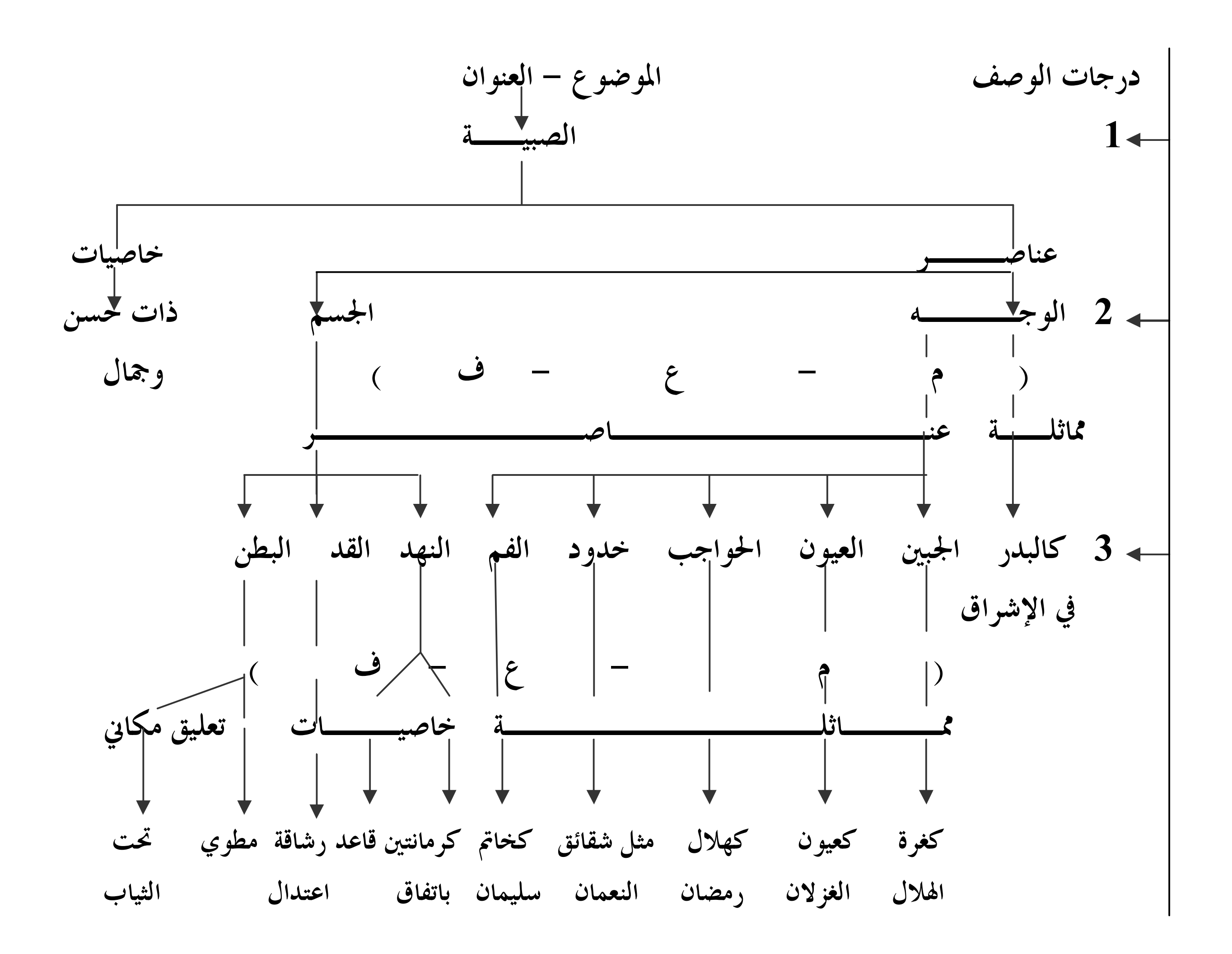
(3)–محمد نجيب العمامي : في الوصف... ، هامش رقم (01) ، ص88

(4)–المصدر السابق: ج1 ، ص 34 .

خلال المقطع[*].

ونعود إلى الحديث عن بنية الوصف في هذا المقطع . وأول ما يسترعي انتباهنا هو الموضوع –العنوان، حيث أنَّ الواصف استهل المقطع بذكر موضوعه مجسّداً في عبارة : (من فتح الباب) . وهو تحديد غائم –إلى حدٍّ ما– وعام، إذ يفتح المجال أمام عدّة احتمالات، فإمَّا أن يكون الفاتح امرأة، أو رجلا، عبدا (أمة) أو سيِّدا (سيِّدة)، صغيراً (طفلا، غلاما) أو كبيراً (عجوزاً على سبيل المثال) . لكن الرّاوي يتدخل مرة أخرى ليزيل اللّبس ويرفع القناع عن الموصوف قائلا: (فوجدها صبية) كنوع من إعادة الصياغة . وإن كانت هذه العملية يلجأ إليها عادة إذا ما امتد الوّصف طويلا؛ لأجل التذكير بالاسم الموصوف، حتى لا يغيب عن ذهن القارئ . لكنّها ترد هنا بشكل مفارق عقب التعيين (التسمية) الأول مباشرة، ممَّا يجعلنا نفوِّضها لأن تكون عنوانا للمقطع أو موضوعاً له . وعليه يمكن أن نرسم شجرة الوّصف لهذا المقطع على النّحو الآتي:

(*)–في هذا المقطع يتجلى بوضوح حضور الرّاوي المهمين على السّرد (رؤية من الخلف) ، الرّاوي الذي يعرف كلّ شيء ، ويستطيع أن يلج في نفوس شخصياته ودواخلها ، ليخرج ما بأعماقها . كما تدل على ذلك الجملة التي أثبتناها أعلاه .



ملاحظـــــات :

• الوصف في هذا المقطع قائم على ثلاثة مستويات (1 –2 – 3)

• اعتماد الواصف على تنويعات أسلوبية لنعت أجزاء موصوفه. وما يلفت النّظر أكثر، هو الحضور المكثف لعملية المماثلة القائمة على التشبيه – (حيث تكررت ست مرات على طول المقطع) –، والمتمعِّن في هذا الوّصف عموما يلاحظ أنَّ الصفات المسندة إلى الموصوف (الصبية) توافق تماما ما درج العرب على استعماله في وصف المرأة، كما تجسَّد في أشعارهم وتناقلته الكتب النقدية و/ البلاغية ؛ بمعنى أنّه يوافق أنماطا ثقافية عميقة، تندرج في إطار الجمعي، المتفق حوله، والعالق بكل ذهنية عربية أصيلة مسكونة بعاداتها وذاكراتها. وهو ما يتفق ومفهوم البنية الفوقية للوّصف، والّتي تجسِّد مختلف التعالقات الّتي يقيمها الوّصف مع الخارج نصي، سواء كانت

نصوصا إبداعية أو بنى فكرية ثقافية . ويؤكِّد البعد التناصي المضاعف للوصف(*).

•يبدو أنّ الوّصف المقدم آنفا ومن خلال القراءة الأوّلية، غير مستندٍ إلى تخطيط معيَّن (Plan de texte). حيث جاء في البداية متردداً بين المفصل والمجمل، ذاكراً أوّلاً رشاقة القدِّ، ثم صفة النهد (قاعدة النَّهد)، لينتقل إلى العام الكلِّي (ذات حسن وجمال) . ثمَّ يعود إلى وصف مفصل لمعالم الحسن والجمال في الصبيَّة، ينتظم في حركة تنازلية من الأعلى إلى الأسفل ؛ ذاكراً الجبين أوّلاً، ثمَّ العيون والحواجب، ثمَّ الخدود، وبعدها الفم، ليعمم الوّصف بعدها (ووجه كالبدر...) باعتبار أن الموصوفات المقدمة سابقا تتدرج كلّها في وصف الوجه ثمَّ نزل إلى وصف النهد . ويليه في المرتبة (أو في التقطيع الجسماني) وصف البطن.

• يبدو وصف الصبيّة للوهلة الأولى فوضويا، قائما على التكرار والانتقال العشوائي بين أجزاء الموصوف، كما لاحظنا في القسم الأوّل .لكنَّ المتمعِّن جيداً في الوّصف وسياقه، يمكن أن يخلص إلى دلالة أخرى عميقة لذلك الوّصف،مفادها أنه جاء في البداية معبرا عن حالة الشخصية، واندهاشها أو ذهولها أمام هذا الجمال الأخاذ، ومجسِّداً لنظرة أولى إجمالية ومصدومة بهذا السِّحر الذي يسلب اللّب. وهو ما يؤكده قول الرّاوي بعد فراغ الوصف: « فلما نظر الحمال إليها سلبت عقله...».

كما أنه أقتصر على ذكر القد والنّهد على اعتبار أنَّهما أوّل ما أدركته عين الحمّال في نظرته الأولى المتنقلة من الأسفل إلى الأعلى . بتأثير الحمل على رأسه ربما، أو أنَّه كان مطأطأ الرّأس استحياء، قبل أن تلفت نظره بعض التفاصيل الّتي تستفزّه لأن يمعن نظره في صاحبتها . ويملِّي عينه من هذا الحسن المتسامي،و هي الدلالات الّتي تؤكّد تماسك المقطع الوصفي وانسجامه على المستوى العميق، كما تؤكد من جهة ثانية أنَّ للوصف دائما – ومهما كان نوعه وموضوعه – بنية مخصوصة،

(*)–يقول هامون بهذا الصدد : "والوصف فعلا موقع دائم لتسجيل مفترضات النّص الأولى . موقع يتصل فيه النّص بالمقروء الموسوعي الحاصل ، أو بالوثائق المحفوظة لمجتمع من المجتمعات . وهو الموقع الذي تنتظم فيه المؤشرات الواجب على القارئ اختزانها والاحتفاظ بها لقراءة لاحقة (...) وهو ذاكرة النّص وهو دائما وبدرجات متفاوتة " تذكرة " و " مذكرة. " – ينظر0: فليب هامون في الوصفي: ت/ سعاد التريكي، ص

أو تخطيطاً معينا، ينفي عنه تهمة الفوضى الّتي ضلّت لصيقة به طيلة عقود من الزّمن. غير أنَّ هذه المخططات قد لا ترد دائما صريحة، وإنَّما تكون أحيانا ضمنية، لا ندركها إلاَّ بتدقيق النَّظر كما هو الحال هنا.

ونعرِّج الآن على حالتين خاصتين من الوّصف تطالعاننا في الحكايتين اللّتين فوضناهما لهذه الدراسة، حيث يتجلّى الوّصف في هاتين المناسبتين، وكأنّه ينهض وحده بنسج قصة . ولا يتوسّل السّرد إلاّ في القليل النادر.

يقول السند باد البحري: « ثمَّ أني صعدت على شجرة عالية، وصرت أنظر من فوقها يمينا وشمالاً، فلم أر غير سماء وماء وأشجار، وأطيار، وجزائر، ورمال. وقد حققت النّظر فلاح لي في الجزيرة شبح أبيض، عظيم الخلقة، فنــزلت من فوق الشّجرة وقصدته، وصرت أمشي إلى ناحيته . ولم أزل سائراً إلى أن وصلت إليه . فإذا هو قبة كبيرة بيضاء، شاهقة في العلو، كبيرة الدائر، فدنوت منها، ودرت حولها، فلم أجد لها باباً،ولم أجد لي قوة ولا حركة إلى الصعود عليها من شدة النّعومة والملاسة . فعلمت مكان وقوفي . ودرت حول القبة أقيس دائرها، فإذا هو خمسون خطوة وافية. فصرت متفكراً في الحيلة الموصلة إلى دخولها وقد قرب زوال النّهار وغروب الشمس . وإذا بالشمس قد خفيت والجو قد أظلم، واحتجبت الشمس عنِّي فظننت أنّه جاء على الشمس غمامة، وكان ذلك في زمن الصيف. فتعجبت ورفعت رأسي وتأملت في ذلك، فرأيت طيراً عظيم الخلقة، كبير الجثة، عريض الأجنحة، طائراً في الجوِّ. وهو الّذي غطى عين الشمس وحجبها عن الجزيرة. فازددت من ذلك عجبا. وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح.

قالت شهرزاد : بلغني أيّها الملك السعيد أن السندباد البحري قال: فلما رأيت ذلك ازددت عجبا . ثمَّ تذكرت حكاية أخبرني بها قديماً أهل السياحة والمسافرين، وهي أنّ في بعض الجزائر طيراً عظيم الخلقة، يقال له الرّخ، يزن أولاده بالأفيال،فتحققت أن القبة التي رأيتها إنما هي بيضة من بيض الرخ.ثم تعجبت من خلق الله تعالى. فبينما أنا على هذه الحالة وإذا بذلك الطائر نزل على تلك القبة وحضنها بجناحيه ومدّ رجليه من

خلفه على الأرض ونام عليها»[1].

فهذا المقطع شديد الامتداد والاتساع يكاد يكون وصفيا خالصا، لولا ذلك المقطع الّذي تتدخل فيه شهرزاد لتصل بين اللّيلتين[*]وبين الوصفين - (ذلك أن الوصف الثاني يعدّ جواباً عن الوصف الأوّل كما سنرى)- وبعض الأفعال السردية التي تتدس هنا وهناك بين ثنايا الوصف لتنظيم أجزائه ولحم أواصره. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أنَّه يقوم في حقيقته على ثمانية مقاطع جزئية شملت كل أنماط الوّصف المعروفة، وهي:

المقطع الأوّل: (ثمَّ إني صعدت... رمال) : الوصف فيه قاناته الرؤية، المفوّض بها إلى الشخصية المحورية في القصة، ألا وهي شخصية "السندباد" .

افتتح المقطع بالفعل "أنظر"، وقد برّر الوّاصف فعل الرؤية هذا بصعوده على شجرة عالية[**]. هذا العلو جعل الشخصية تشرف على منظر بانورامي، تقدمه في شكل تعداد مباشر لمكوناته العامة . وعلى الرّغم من أنَّ الواصف يذكر في مطلع المقطع محدداً الفضاء "يميناً وشمالاً"، إلاّ أنّه لم يعمد إلى توزيع موصوفاته بحسب هذا المنظور، ممَّا جعل حضورها يتسم بالسلبية أو اللاّوظيفية .

المقطع الثاني : (وقد حققت النظر... الخلقة) : وهو وصف عن طريق الرؤية دائما، كما تعلن عن ذلك جملة "وقد حققت النَّظر". ويدلّ الفعل "حققت" على أنَّ الشخصية تتكبَّد مجهوداً ما لتحقيق فعل الرؤية، بسبب بعض المعوّقات التي يشي بها

---

[1]–ألف ليلية وليلة : ج$_3$ ، ص : 47، 48 .

[*]–ذلك أنّ المقطع يمتد من اللّيلة الخامسة والثلاثين بعد المائة الخامسة من ألف ليلة وليلة ، يشمل جزءاً لا بأس به من اللّيلة السادسة والثلاثون بعد المائة الخامسة دائما

[**]–فالسند باد ترك وحيدا في جزيرة مجهولة وخالية من السكان ، وكان عليه أن يجد لنفسه مخرجاً من ورطته . يدفعه إلى ذلك دافع الخوف وحبّ البقاء . ولما كانت الجزيرة كثيرة الأشجار " فإن استكشاف المكان وتلبية "الرّغبة في الرؤية " لا يتطلبان معرفة الرؤية وحدها ، وإنَّما يستوجبان أيضا مكانا عاليا يسمح بالرؤية ، ويضمن " القدرة عليها " . وقد أنجزت الرؤية " من موقع ثابت ، بفضل الشجرة وفعل الصعود".

– ينظر محمد نجيب العمامي : في الوّصف... ، ص90 .

الفعل "لاح" والّذي يدلّ على وجود مسافة بين الوّاصف وموضوعه. ويؤكدها الوّصف "شبح" الّذي هو تحديد غائم لا يفضي إلى دلالة محددة، وإنَّما يأتي تعبيراً عن عجز الرّائي (الواصف) عن تحديد هوية ذلك الشيء، بسبب بعد المسافة الذي ينهض عائقاً أمام إجرائية الفعل (النظر). كما أن الصفات المسندة إلى هذا الموصوف مجملة، تترك تفصيلها والتدقيق فيها إلى الوصف اللاحق أو المقطع الموالي .

المقطع الثالث : (فإذا هو قبة ... الملاسة): وهذا المقطع يعدُّ منخرطاً في سياق الوصف الأوّل (السابق)، ولكننا آثرنا أن نفصلهما لأسباب نأتي على ذكرها في الحين .

الوصف في المقطع الثالث يأتي استكمالا من حيث الدلالة للوّصف الّذي يسبقه، ومن حيث المنظور كذلك؛ حيث أن الوّصف الأوّل للشبح تم عن بعد، والوصف الحالي يتم عن قرب أو عن كثب كما يتضح من عبارة "حتى وصلت إليه"، وهذا من شأنه أن يجعل الرؤية أوضح. وقد توّج ذلك باستبدال التسمية الأولى (شبح) في ضبابيتها العالية، بالموضوع – العنوان "قبة"، الأكثر تحديداً وشفافية مقارنة بلفظة " الشبح " . وهو ما يجعل الوّصف الثاني يقوم مقام الجواب عن الوّصف الأوّل، ممَّا يكشف الطابع الملغز للوصف في المقطع الكل .

ونضيف أن الوصف الثاني يقوم مشفوعاً بحركة الشخصية في المكان، على عكس الوصف الأوّل الّذي تمَّ من مكان ثابت. وقد تداخل في الوصف الثاني الوصف عن طريق القول بالوصف عن طريق الرّؤية . ونستدل على الوصف عن طريق القول بعبارة "فإذا هو قبة...لها باباً "، أمَّا " الرؤية " فتحدد بذكر الملوسة والنعومة .أي أنَّ الوصف هنا قاناته حاسّة اللّمس، ونسترجع في هذا السياق تعريف العمامي للوصف عن طريق الرؤية بأنه وصف قاناته إحدى الحواس الخمس.

المقطع الرّابع: (فعلمت... خطوة وافية): وفيه تم وصف عمل الشخصية لقياس محيط القبة، أي أنه وصف عن طريق الفعل .

المقطع الخامس: (وإذا بالشمس... زمن الصيف): وصف عن طريق الفعل كذلك، ولكنَّه لا يتعلق بفعل الشخصية، كما في المقطع السّابق، وإنَّما هو وصف لحالة

الجوِّ، وبعض التقلبات الطارئة، والّتي جعلت الشخصية تعتقد أنّه قد جاءت على الشمس غمامة، وتتحير من ذلك لكون الزمن صيف . وكأنّها تطرح سؤالا ضمنياً: مالذي قد حجب الشمس عنِّي ؟

المقطع السادس: (فرأيت.. من ذلك عجبا): هنا الوّصف يتم عن طريق الرؤية، المبررة برفع الشخصية نظرها إلى السماء للتحقق من الأمر. ممَّا يجعل هذا الوصف ينهض جواباً للوصف الذي تقدمه؛ ذلك أنَّ الّذي حجب الشمس ما هو إلاّ طائراً عملاقا، أقرب إلى الخرافة والأسطورة منه إلى الواقع، فأين هو هذا الطائر الذي يمكن له أن "يحجب عين الشمس عن الجزيرة ".

المقطع السّابع: (وهي أنَّ بعض الجزائر... من خلق اللّه تعالى): فهذا الوصف القائم على التذكر-(وصف عن طريق القول) - يأتي مفسِّراً لكل الأسئلة أو الألغاز السّابقة؛ إنّه " المقطع الحل ".فليس الطائر العملاق إلاّ "طائر الرّخ"، وليست القبة البيضاء سوى بيضته.

المقطع الثامن : أو الأخير، يصف مشهد هبوط الطائر على بيضته، وحضنه إيَّاها بجناحيه لينام عليها . وهو وصف عن طريق الفعل، يأتي مختتما للوصف والقصة، أو الفصل الأوّل منها- (فما تزال للأحداث بقية)- ومعيداً إيَّاها إلى مرحلة الهدوء والاستقرار المؤقت- طبعا -.

وهذا الوصف كما رأينا أتى على أنماط الوّصف كلِّها بشكل متناوب. واستوفى كل العمليات الوصفية الأساسية الّتي أتينا على ذكرها سابقا(*). وقد تم من وجهة نظر شخصية- تعد في حاضر السّرد راويا – تتــنقل في المكان، وتصف ما يعترضها من أحوال وكائنات .

وهو الوضع ذاته الذي يصادفنا في المقطع الآخر من حكاية "الحمال والثلاث بنات"، وبالضبط في قصة "الجارية والأختين الحاسدتين". ذلك المقطع الّذي يصوِّر تنقل

(*)-ينظر : ألف ليلة وليلة:ج1، ص64، 65.

الجارية في المدينة المسخوطة ووصفها ما يعترضها من أحوال أهلل تلك المدينة، وقد مسخوا أحجاراً مع احتفاظهم بهيئاتهم، وأشيائهم كما هي. وحتى المكان بقي على حاله ليظل شاهداً على حالة قوم، جحدوا بأنعم اللّه عليهم فجعلهم عبرة لمن يعتبر(*).

ففي ذلك المقطع المطوّل، تتنقل الشخصية في المكان، وتصف كلّ ما يعترضها من أشكال وهيئات ولكأنَّ عين الشخصية عدسة كاميرا أو آلة تصوير تلتقط الأشياء من حولها دون تمييز – وقد تجلّى الوصف المبرّر والمشفوع بحركة الشخصية حيوياً، ممَّا أضفي عليه طابعاً زمنيا حكائيا يقضي إلى حدٍّ ما على التغاير النّصي، ويمحو الفوارق الخطابية. ولم نشأ أن نثبت هذا المقطع هنا نظراً لطوله، ولأننا لم نجده يفرق كثيراً عن مقطع "طائر الرّخ".

(*)–ينظر: ألف ليلة وليلة، ج1، ص64، 65.

الفصل الثالث:

وظائف الوصف في حكايتي
"الحمال والثلاث بنات" و "السندباد البحري"
من ألف ليلة وليلة

I- الوظائف الحكائية:

1- الوظيفة السردية :

عادة ما يلجأ النّص السّردي إلى موضعة أوصافه في مناطقه الإستراتيجية، وتعد البداية أو الاستهلال أحد البؤر البارزة في استقطاب الفعل الوّصفي، خاصة إذا ما تعلّق الأمر بنمط سردي تقليدي كنصوص "ألف ليلة وليلة".

وإذا كانت للبداية (Incipit) القصصية أهميتها البالغة، من حيث أنَّها «الجسر القائم بين الصمت والكلام»[1] – على حدِّ تعبير " جان رايمون " (ean Raymond)–، وباعتبارها «حلقة تواصل بين المتلقِّي والسّارد من جهته، وبين المتلقِّي من جهة ثانية»[2]. ومنه « فإنَّ للاستهلال أهمية متفرِّدة من ناحية تأديتة وظيفة جلب انتباه القارئ أو السّامع أو المشاهد، وشدِّه إلى الموضوع . فبضياع انتباهه تضيع الغاية من القص»[3]. وما أحوج "شهرزاد" إلى تحقيق هذه الغاية ؛ فهي تدافع عن حياتها بالسّرد، ومن ثم فلا بدَّ لها من أن تستميل " شهريار"، وتحكم أسره عن طريق شدِّه إلى قصصها منذ الوهلة الأولى، وإغرائه بمتابعة الحكاية. وهكذا «يخلق الاستهلال عنصرا استقباليا عالي الكفاءة، وهو إطار لاغنى عنه في تنظيم عملية الرِّواية والتلقِّي معاً»[4].

ويحدِّد "أندريا.د.ل" (Andrea del lungo) في كتابه :" pour une poétique de l'incipit " وظائف البداية السردية و/ الروائية عموماً على أنَّها تنحصر في أربعة أدوار هي[5]:

- ابتداء النّص (الوظيفة التقنينية).

---

[1]–شعيب حليفي : وظيفة " البداية " في الرِّواية العربية . مجلّة الكرمل ، مجلّة ثقافية تصدر عن فلسطين ، نيقوسيا ، ع 61 /1999، ص85

[2]–المرجع نفسه ، ص 85 .

[3]–ناهضة ستار : بنية السّرد في القصص الصوفي : المكوِّنات ، والوظائف ، والتقنيات ، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق/2003، ص84.

[4]–المرجع نفسه ، ص 86 .

[5]–شعيب حليفي : وظيفة " البداية " في الرِّواية العربية . مجلّة الكرمل، ص 88 ، 89.

- إثارة اهتمام القارئ (الوظيفة الإغرائية).
- إخراج التخييل (وظيفة إخبارية).
- انطلاق القصّة (الوظيفة الدرامية).

وإذا كانت الوظيفتين الأولى والأخيرة، هما وظيفتين شكليتين، متعلقتين ببنية النّص أو الخطاب، فإنَّ الوظيفتين الأخيرتين تتوقفان على مقدرة الكاتب/السارد، وبراعته القصصية، وكذا المقصدية الّتي يروم تحقيقها من وراء اختيار هذه البداية أو تلك.

ونحاول فيما يلي أن نقف على مختلف الوظائف أو الأدوار الّتي يحققها " الوصف الاستهلالي " في الحكايتين المعنيتين بدراستنا.

تفتتح شهرزاد " حكاية الحمّال والثلاث بنات "من" ألف ليلة وليلة " بقولها:

«بلغني أيها الملك السعيد أنَّه كان إنسان من مدينة بغداد، وكان أعزباً، وكان حمّالا»[1].

فهذه الجملة التي تبتدأ بها شهرزاد "حكاية الحمّال والثلاث بنات" هي جملة سردية ظاهرياً، وصفية في حقيقتها؛ باعتبار أنها تحمل معلومات مرتبطة بأولى شخصيات الحكاية ظهوراً على مستوى الخطاب، ألا وهي شخصية الحمّال، فتذكر أنَّه من مدينة بغداد، وأنَّه أعزب ويشتغل حمّالاً. فلهذه الجملة الافتتاحية وظيفة سردية بالأساس، تمثلت كما أشرنا في تقديم الشخصية أو التعريف بها، ومن جهة أخرى التأطير الزمكاني للحكاية، حيث «ينفتح وجود النّص على زمن هو الماضي البعيد، ويرتبط بـــ :« إنسان » في مكان محدد هو بغداد»[2].

ويبدو هذا التحديد الأولي للشخصية " إنسان" الغارق في العموم، والمعرّى من أي دلالة خصوصية، هذه النكرة الموصوفة، الواقعة بين التنكير والعلمية، مؤشراً

---

[1]-ألف ليلة وليلة ، ج1 ، ص 33 .

[2]-مصطفى الكيلاني : المرأة – الحكاية في " الحمّال والبنات " من ألف ليلة وليلة ، مجلة فصول م 13 ، ع1 /ربيع 1994، ص 132.

واضحا على الوضعية الاجتماعية لهذا الإنسان الّذي لا يكاد يبين ؛ فهو مجرّد حمّال. هذه الوظيفة الّتي تضع القائمين بها– عادة – في المرتبة الدنيا أو المهمشين[*] في المجتمع.ومن جهة أخرى تنهض كلمة "أعزب" مؤشراً على الحالة المدنية للشخصية، «كما تدل على افتقار أساسي يعاني منه الرّجل، يتمثل في الحاجة إلى الأنثى»[1]. فهذه الكلمة (أعزب)، وخاصـــة إذا ما ربطناها بالعنوان المنتــخب للقصة[**] (الحمّال والثلاث بنات)، تشحد مخيلة القارئ، وتحرك استعداداته التأويلية ليرسم أفقا توقعيا لهذه الحكاية، فيتصورها مغامرة عشقية بين الحمّال والبنات، قد تؤول في النهاية إلى الزواج من إحداهن. وقد عملت التحوّلات الأولى للحكاية على توطيد هذه الدلالة، وتصوير انجذاب[***]الحمال إلى عالم البنات ؛ حيث عايش ما يمكن أن نصطلح عليه – بالمفهوم السميائي – القضاء على الافتقار الّذي كان يعاني منه ماديا ومعنويا، «حيث وجد في علاقته بهنَّ إشباعاً لحاجته المادية والنفسية والجنسية»[2].

ومن جهة أخرى يوحي هذا الابتداء بتقديم شخصية الحمّال، والإعلان عن سماتها الأساسية، بأنَّ أحداث القصة ستتمحور حوله، أي أنَّه سيكون الشخصية الرّئيسة فيها إلى جانب البنات كما يوحي بذلك العنوان. لكن الأحداث اللاحقة تفاجئنا بأن تخرق هذا الأفق القرائي الّذي وضعناه للحكاية، وتكشف أنَّ هذا التقديم ما هو إلاّ لعبة من لعب السّرد في الليالي، وخداع العلامات، فليس الحمّال –في حقيقة الأمر– «سوى شخصية من الشخصيات الّتي تتحرك في فضاء الحكاية، وليس ثمة ما يميّزه عن غيره بحيث

(*)–يرى " محمد بدوي " أنَّ نص اللّيالي يحتـــفي بكتابة ما همش في أنواع أخرى كالنثر والشعر الرسميين ، فيحقق لمتلقيه وظيفة تفر منها هذه الأنواع ، ولذلك نجد حضوراً ملموساً لهؤلاء الهامشين من عامة المدن العربية " .

– ينظر : محمد بدوي : الرّاعي والحملان ، مجلّة فصول م 13 ، ع1/ ربيع 1994، ص 143.

(1)–عبد الحميد بورايو : المسار السردي وتنظيم المحتوى ، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة ، رسالة دكتوراه، ص

(**)–نشير إلى أن هذه العناوين لا نجدها نفسها في مختلف الطبعات.

(***)–تجسد ذلك الانجذاب من خلال الأوصاف الأولية التي أسندها الحمّال للدلالة ، فهي جميلة ، ظريفة ، ومن بعدها للبنتين الأخريتين ، تمَّ إصراره على البقاء بينهن ، وكذا لإقناعهنَّ بالسماح له بذلك قائلاً : " وإنما أشتغل قلبي وسرى يكن ، وكيف حالكن وأنتن وحدكن وما عندكن رجال ..." (ينظر:ألف ليلة وليلة :ج1،ص35).

(2)–المرجع السابق، ص، 104

يوضع في العنوان؛ لا هو بطل الحكاية ولا حتى ممّن ينهضون بدور فد في أحداثها، ولا هو ممّن ينالون خيراً على يدي الخليفة كما نال الآخرون. إنَّه فقط الخيط الأوّل لحكاية كثيفة، عنصر من عناصر الفضاء، يشارك في إبراز غيره، وفي إضافة بعض اللّمسات إلى جو الأحداث»[1].

وعلى الرّغم ممّا يضيفه الحمّال في وصفه ذاته قائلا:« إني رجل عاقل، أمين، قرأت الكتب، وطالعت التواريخ، أظهر الجميل وأخفي القبيح»[2]. إلا أنّ هذه المعرفة الّتي يتغنّى بها، لا تبرز لها أية أهمية في الحكاية. وهكذا نقول أن ذلك الوّصف الفقير من حيث البنية؛ ذلك أنّه لم يشغل حيّزاً نصّياً ممتداً[*]، كما لم يتوسع في عرض صفات وخصائص الموصوف ينهض بوظائف عدّة، تمنحه كثافة دلالية / سردية في السياق النصّي، فهو يفتتح السّرد، ويؤطر للحكاية، ويؤدي دوراً استشرافياً أو استباقياً، برسمه لأفاق قرائية سرعان ما تتحطم على عتبة الآتي، الّذي يضع خططا أخرى للسّرد والقراءة، تعمل على شدِّ القارئ أكثر إلى أجواء الحكاية، هذا الأخير الّذي لم يعد يركن لظاهر الخطاب، واكتشف زيف إشاراته، ولعبة الكذب الّتي يقوم عليها . وإضافة إلى ذلك نقول أنّه يحقق مختلف الوظائف الّتي يعزى بها عادة إلى الاستهلال السّردي، ويؤكد ما ذهب إليه " شعيب حليفي " حين يقول: «كلما كانت البداية وصفية سردية، جاء غموضها يختزن تفجيرات دلالية كثيرة»[3].

وهذه الافتتاحية تكاد تكون نفسها في حكاية "السندباد البحري" والّتي تبتدأها شهرزاد بقولها: «بلغني أيّها الملك السعيد أنّه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرّشيد، بمدينة بغداد رجل يقال له السندباد الحمّال، وكان رجلاً فقير الحال،

---

[1]–محمد بدوي : الرّاعي والحملان ، مجلّة فصول ، ص 139.

[2]–ألف ليلة وليلة :ج1، ص35.

[*]–فحذف الفعل كان الّذي تكرر ثلاث مرّات دون حاجة إلى ذلك ، نحصل على جملة واحدة وهي : " كان إنسان من مدينة بغداد، حمّالاً أعزباً ".

[3]–شعيب حليفي : وظيفة " البداية " في الرِّواية العربية . مجلّة الكرمل ، ص91.

يحمل بأجرته على رأسه»[1].

فهذا الوّصف ابتدأ أوّلا بتحديد الإطار الزمكاني للحكاية، فالمكان هنا محدد بمدينة "بغداد" و"الزمان" هو زمن الخليفة هارون الرّشيد، ومن شأن هذا التحديد ذو المرجعية التاريخية الرّاسخة أن يوهم القارئ، بل أن يجعله يسلِّم للوهلة الأولى بواقعية الأحداث الّتي ستروى. وبعد ذلك يأتي السّارد على ذكر الشخصية بتحديد اسمها (السندباد)، ووظيفتها (حمّال)، ويأتي على تفصيل وضعه الاجتماعي بالنّعت (فقير) (الحال)، وتفصيل آخر يتعلّق بعمله من خلال قول الرّاوي / الواصف (يحمل بأجرته على رأسه).

فالوصف الافتتاحي هنا، والّذي ينم عن بؤس الشخصية المقدمة، قد يحملنا على توقع مسار سردي معين لهذه الشخصية، الّتي يمكن أن تشكل بؤرة الحدث السّردي، في سعيها إلى تحسين وضعها، والقضاء على الافتقار الّتي تعاني منه، أي حدوث مسار تحويلي من الفقر إلى الغنى، عن طريق تغيير العمل مثلا، لأنَّ وظيفة الحمّال كما يبدو لا تحقق هذه " الرّغبة " أو السفر ذلك أن القارئ – المعاصر على الأقل وفي تقديرنا – ما إن يقرأ اسم السندباد حتى تتبادر إلى ذهنه تيمة "السفر"، أو حكاية "الرّحلات السّبع للسند باد البحري"، نظراً للاشتهار الفائق الّذي نالته هذه الحكاية، ومن ورائها "ألف ليلة وليلة" ككل، لأن الذي سمع عن هذه الحكاية ولم يقرأها، لن يتبادر إلى ذهنه أن يكون "السندباد البحري" هو شخصية أخرى غير "السندباد الحمّال".

وهكذا يجد القارئ نفسه ينخرط مباشرة في جوِّ الحكاية، ويحاول أن يستشرف الآتي، ويضع الاحتمالات الممكنة لتتمّة الحكي . فلهذا الوّصف الّذي يسعى إلى ربط القارئ بالأحداث، وإقحامه فيها، عن طريق خلق أفاق انتظار معينة، « قيمة استباقية (cataphorique) في المستوى السّردي، وتنبيئية في المستوى الدلالي، فهو يواصل مسبقا الحكي ويدعّمه»[2].

---

[1]–ألف ليلة وليلة : ج3 ، ص 39 .

[2]–محمد ناصر العجيمي : الخطاب الوّصفي في ا؟لأدب العربي القديم ... ،ص: 379

وبتتبعنا لمجريات السّرد اللاحق نقف على تحقق هذا التحوّل من الفقر إلى الغنى، لكن دور الشخصية في تحقيق هذا الانجاز سيتجلّى ضئيلا ؛ فهي لم تسع إلى ذلك من نفسها، ولكن تمّ لها ذلك مصادفة – إن صحّ التعبير –ممَّا يشكِّل خرقا للتوقعات الأولى حول المسار السّردي لهذه الشخصية، ويخرج بها من دائرة الدينامية والفاعلية إلى الثبات والسكون(*). ذلك أن فاعليتها تنحصر في تبرير المحكي أو تصويغ انطلاق الحكي.

وأوّل ما يجسّد هذا الخرق هو ظهور شخصية " السند باد البحري"، والخطاب الحاف بهذا الظهور، والّذي لم يجد مناصاً من استقدام الوّصف مرّة أخرى كوسيلة لتعرية هذا الحضور، والإلماح إلى خطورته بالنسبة للحكاية وتطوّراتها اللاحقة. فبعد الدعوة الّتي تلقاها السندباد "الحمّال" من سيِّد الدار التي جلس يستريح أمامها، يدخل الحمّال "الدار"، ويأتي هذا الحدث مشفوعاً بوصف الرّاوي للدار والمجلس الّذي ضمَّ صاحبها. ثمَّ تقديم الشخصية،كنوع من الكشف التدريجي، الّذي يجعل القارئ منشدًّا إلى الوّصف، متشوّقا إلى معرفة لغز هذه المصادفة، وما ستسفر عنه.

تقول "شهرزاد"– الرّاوي يضيف– :« فوجد داراً مليحة وعليها أنس ووقار، ونظر إلى مجلس عظيم، فنظر فيه من السّادات الكرام، والموالي العظام. وفيه من جميع أنواع الزهر، وجميع أصناف المشموم . ومن جميع أنواع النقل والفواكه، وشيئا كثيراً من أصناف الأطعمة النّفيسة. وفيه مشروب من خواص دوالي الكروم، وفيه آلات السماع والطرب من أصناف الجواري الحسان، كل في مقامه على حسب الترتيب . وفي صدر ذلك المجلس رجل عظيم محترم، قد لكـــزه الشيب في عوارضه، وهو مليح الصورة، حسن المنظر، وعليه هيبة ووقار، وعزّ وافتخار»[1].

فالوّصف المقدم للدار والمجلس يبدو مضاعف الوظيفة السّردية، من حيث أنّه

(*)–لمزيد من الاطلاع حول مفهوم الشخصية الدينامية (Dynamique)، والشخصية السكونية (Statique) ينظر: حسن بحراوي : بنية الشكل الرِّوائي (الفضاء– الزمن –الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 / 1990 ، ص 215 .

(1)–ألف ليلة وليلة ، ج 3 ، ص 40 .

يؤدي دورا استباقيا وتأجيليا في الآن ذاته؛ استباقي من حيث أنَّه يمهّد لظهور الشخصية، وينبئ عنها أو عن بعض صفاتها، فمن يمتلك هذه الدار، أو يضم في مجلسه هؤلاء السّادة الكرام، والموالي العظام، لا بد وأن يكون ذا شأن عظيم، أو كما قال "السندباد الحمّال": «واللّه إنَّ هذا المكان من بقع الجنان، أو أنَّه يكون قصر ملك أو سلطان»[1]، وإن كان ذلك يبدو وثيق الصلة أكثر بالجانب الدلالي للوّصف، من حيث أنَّه يؤشر على المكانة الاجتماعية لصاحب الدار، أو يراد به الإعلاء من شأنه. كما يمكن أن نقرأ الوّصف المقدّم للدار والمجلس على أنَّه نوع من المماطلة والتأجيل، للإعلان عن صاحب الدار، واسمه الّذي جاء ذكره بعد فترة من السّرد . كما أن تأخير وصف صاحب المنزل له دلالته فيما يخص تراتيبية الموصوفات، وعلاقاته بالقصة، وكأنَّ الوّصف السّابق يبئِّرُ الوصف اللاحق ويعلِّلُه.

إذن فالوصف الوارد هنا لا يبدو مطلوبا لذاته، وإنَّما لغرض يفضحه السياق الّذي تم فيه، وهو ما ألمح إليه "سامي سويدان" في قولـــه بأنَّ الوصف في ألف ليلة وليلة، وفي السّــرد العربي القــديم-عموما- يقوم بإضـــاءة «الشخصيات، وأحيانا الأماكن لتعرف أو يتيسّر تصوّرها ومتابعتها، وبخاصة لتبيان قيمتها من جمال شخصية و/أو قوّتها، أو فقرها، أو ترف مكان و/ أو غرابته - وبالتالي الدور القصصي المنتظر منها غالبا»[2].

ولنحاول أن نعرِّج على مقطع أخر من "حكاية الحمّال والثلاث بنات"، والّذي يتناول وصف الشخصية -دائما- أو وصف الصعاليك الثلاث الّذين انضموا إلى مجلس الحمّال والبنات لاحقا، و الذين لم يتأخر السّارد طويلا في الإعلان عن قدومهم، ولذلك أهمية في مسار الحكي. وقد ورد وصفهم مرتين، الأولى على لسان إحدى البنات قائلة:

«قد كمّل صفاؤنا هذه الليلة، لأني وجدت بالباب ثلاث أعجام، ذقونهم محلوقة،

---

(1)-ألف ليلة وليلة، ج3 ، ص40 .

(2)-سامي سويدان: « الوصف في موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح – مقال منشور ضمن كتابه : أبحاث في النّص الرّوائي العربي هامش رقم4، ص117 .

وهم عورٌ بالعين الشّمال، وهذا من أعجب الاتفاق. وهم ناس غرباء قد حضروا من أرض الرّوم، ولكلّ واحد منهم شكـــل وصورة مضحكة»[1].

والثانية على لسان الرّاوي قائلا:«ثم عادت ومعها الثلاثة العور، ذقونهم محلوقة، وشواربهم مبرومة ممشوقة وهم صعاليك»[2].

يبدو الوصف الأول الّذي جرى به لسان الشخصية وصفاً مموِّها،إذ ركز الوّاصف على سمتين رئيسيتين هما: الغربة أو العجمية (ثلاثة أعجام، ناس، غرباء من أرض الرّوم)، والثانية الهيئة المضحكة كما هو مصرّح به في المقطع، وإن كانت ذكرت علامتين أخريتين للثلاثة أعاجم، وهما حلق الذقن والاعورار، ويأتي تعليق الواصف: «وهذا من أعجب الاتفاق»، أي اجتماعهم على نفس الصفة والهيئة. ولكن ما يهم من الأمر كلِّه، هو أنَّ ذلك يمكن أن يكون باعثا للتسلية عند البنات، وهو ما نستشفه من قول الفتاة: «فإن دخلوا نضحك عليهم». وينتظر المتلقي طبقا لذلك أحداثا تسير في هذا المسار أو التوجّه، لكن القارئ الفطن يتساءل لماذا أعاد الرّاوي تقديم وصف الشخصيات، ولم يترك حتى مساحة نصّية كافية بين الوّصف الأوّل والثاني، مركزاً على نعت الهيئة، وواضعا سمة الاعورار في مرتبة التسمية قائلا: "الثلاثة العور" مردفاً إياها بالأوصاف الأخرى، ومضيفا على الوّصف الأوّل الّذي أنجزته الشخصية، صفة الشوارب (مبرومة، ممشوقة)، ثم نعت الصعلكة (وهم صعاليك) وكلّ سمة من هذه السمات يمكن أن تثير لدينا تساؤلا معيناً .

فأن يكون ثلاثهم عور بالعين الشمال، ومتفقون في نفس الهيئة، لا يمكن أن يكون من قبيل المصادفة! هذا ما يتبادر إلى أذهاننا على الأقل، ثمّ ما سبب حلق ذقونهم[*]؟هل هي عادة أعجمية خاصة بالرّومان مثلا، أم لذلك دلالة أخرى، أو حكاية

---

[1]–ألف ليلة وليلة، ج 1 ، ص 36

[2]–المصدر نفسه ،ج1، ص 36 .

[*]–حلق اللّحية في التراث السامي هو من دلالة على الحزن الشديد ولدى " العرب كانت اللّحية رمزاً للرجولة وإهانتها أو جزّها من الإهانات القصوى ، ولذلك كان إذا تمكن أحدهم من عدوٍ يعمد إلى إهانته بنـــتف لحيته. ينظر: محمد يدوي : الرّاعي والحملان ، مجلّة فصول ، ص 170 .

ما تقبع وراء هذه التفاصيل المبثوثة. فلهذه التفصيلات على دقتها أهميتها، إن على مستوى القصة، وإن على مستوى الخطاب. وكما يقول "بارث" فــ« إنَّ القصة لم تصنع قط إلاّ من الوظائف، فكلّ شيء فيها يحمل دلالته، على مستويات مختلفة (...) فكلّ ما هو مسجل في نظام الخطاب، فلأنه قابل للتسجيل تحديداً، وعندما يظهر تفصيلا من التفصيلات متمرِّداً على كلّ وظيفة ولا معنى له، فإنّ هذا لا يعني أنّه سيأخذ معنى العبث أو اللاّجدوى . فلكل شيء معنى، وإلاّ فلا معنى لكلِّ شيء»[1].

وعلى هذا الأساس فإننا يمكن أن نلمح في هذه الهيئة أطياف سرٍّ كامن . فالحكاية موطن الأسرار، سرّ تشي به العبارة المنقوشة على الباب بماء الذهب (لا تتكلم فيما لا يعنيك، تسمع ما لا يرضيك)[2]. وقبول البنات إدخال الصعاليك عليهم، وهم غرباء، ودون أن يثير دخولهم عليهم أي أثر، يكشف سرّاً آخر من أسرار الدار. «فقد حرص السّارد أن يخبرنا عن استقبال الصعاليك من قبلهن، فلم يفزعن من شكــلهم اللاّفت، بل« لم يختل نظامهم» وظن الجميع أنّهم يصلحون لكي يجددوا ماء السهرة، بما يبعث شكلهم على التسلية. أليس هذا معناه أنَّهنّ يعرفن غرباء اللّيل جيِّداً، وهو أمر لا تدعمه فقط عبارة التحذير، بل يكشفه التعاطف مع هؤلاء الغرباء، وإكرامهم بتقديم الطعام والشراب في كرم واضح»[3].

وكذلك الصعاليك مثل الدار وبوابته يحملون علاماتهم، الأولى « تشوّه بدني بعد فقدان كلّ منهم للعين الشمال (...) علامة الجرح والألم، والثانية علامة التنــزل من مرتبة عليا إلى مرتبة أدنى من الإمارة»[4]. ومن شأن هذه العلامات أن تشدَّ القارئ إلى لاحق الأحداث، وتجعله منخرطاً في عملية القراءة، يضع التأويلات، ويرسم التوقعات، وينتظر تحققها. فللوصف هنا اشتغال دلالي سردي مضاعف، يؤكد ما ذهب

(1)–رولان بارث : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ت / منذر عياشي ، ص 41 .

(2)–ألف ليلة وليلة ، ج 1 ، ص 36 .

(3)–محمد يدوي : الرّاعي والحملان ، مجلّة فصول ، ص 144

(4)–المرجع نفسه ، ص 143

إليه "فلاديمير بروب" من «أنَّ دراسة نعوت الشخصيات (...) عمل بالغ الأهميّة»[1].

وفي حكاية "ابن خصيب والفارس النحاسي" من قصة "الحمّال والثلاث بنات" – دائما – نقرأ هذا المقطع:

«وجدوا الصبي نائما، ووجهه يضيء من أثر الحمام، وهو لابس ثيابا نظيفة والسكين مغروزة في صدره»[2].

فهذا الوّصف قائم على الإثارة، حيث تبدو الأوصاف الأولى باعثة على الاطمئنان، أو تشير إلى وضع عادي بل مريح، ثم يصدمنا الواصف بقوله: "والسكين مغروزة في صدره". وكان يمكن له أن يستغني عن تلك الأوصاف المقدمة سالفا، لأنَّ المعلومة المبثوثة، أو الحدث محل التبئير هنا هو "موت الصبي"، ولكن السّارد/ الواصف هنا آثر أن يقدِّم الحدث في شكل صورة وصفية، تشخص المأساة وتعمِّق من أثرها ؛ بأن رسم له مشهدا تراجيديا، أو لوحة مشجية، تتضام وتتآلف فيها عناصر موحية بالحياة، أو مبشرة بها. حتى لا نقول حياة استنادا إلى الحقيقة الصادمة "الموت"، وإن كان النّوم في بنيته الدلالية العميقة لا يعدو أن يكون شكلا من أشكال الموت، استنادا إلى قوله تعالى: ﴿ الله يتوفى الأنفس حين موتها والتي لم تمت في منامها فيمسك التي قضى عليها الموت ويرسل الأخرى إلى أجل مسمّى . إنَّ في ذلك لآيات لقوم يتفكرون﴾[3]، ولكنّه موت مؤقت، يمكن أن تنبثق منه الحياة، غير أن نوم الصبي في الصورة المقدمة هو نوم أبديٌّ، لن يغيِّر من حقيقته ووقعه إشراقه الوجه والثياب، فكلّ شيء آيل إلى رفاة.

وهكذا يتجلّى البعد الدرامي للوصف التصويري المقدِّم في المقطع السالف، والّذي يستهدف الضغط على حساسية القارئ، واستمالة عواطفه، وربطه بعالم الحكاية وشخصياتها، أو على حد تعبير "العمامي" «فلا وجود (...) لوصف لا يستهدف

[1]–فلاديمير بروب : مورفولوجيا الخرافة ، ت / إبراهيم الخطيب ، ص94

[2]–ألف ليلة وليلة ، ج 1 ، ص 59

[3]–القرآن الكريم ، سورة الزمر، الآية 42

المتلقي، أي لا وجود لوصف لا وظيفة له في عملية التواصل الّتي موضوعها المقاطع الوصفية والنّص السّردي عموما، وطرفاها الواصف والموصوف له (...) فالوصف كما يقول "هامون" ممارسة نصّية مشفرة، تهدف في الآن نفسه إلى غاية»[1].

وهذه التقنية التي يتوسلها الوّصف، أو لعبة الدّوال القائمة على الكتابة والمحو، أو الإثبات والنفي في آن، بأن يثبت أفق انتظار معين، ثمَّ يلغيه، أو أن يقول شيئا ويخفي آخر، نقرأها كذلك في هذا الوصف المبأر من حكاية " السفرة الرّابعة " للسند باد البحري. ويتناول الوّصف هنا شخصية أنثوية، يقدِّمها مرتين وعلى فترتين نصيتين متواليتين .

يأتي الوصف الأوّل على لسان "الملك" (شخصية) قائلا :

«أريد أن أزوجك عندنا بزوجة حسنة، مليحة ظريفة، صاحبة مال وجمال»[2].

ثمَّ يأتي تكرار هذا الوصف على لسان "السندباد البحري" قائلا:

«فزوجني في ذلك الوقت بامرأة شريفة القدر، عالية النسب، كثيرة المال والنوّال، عظيمة الأصل، بديعة الحسن والجمال، وصاحبة أماكن وأملاك وعقارات»[3].

أول مايلفت انتباهنا هو تكرار هذا الوّصف، ممَّا يجعلنا نتوقّع أن يكون لهذه الشخصية شأن أو دور فاعل في السّرد . ويكفي أن تقترن هذه الشخصية "بالسندباد" (وهو بطل الحكاية) حتى نقول ذلك، فكيف إذا أصبحت هذه المرأة زوجته، وهو الحدث الذي لم يسبق وقوعه في الرّحلات السّابقة . فأن يتزوج المرء معناه أن يستقر، فهل معنى ذلك أنَّ السندباد سيقرر المكوث في هذه البلاد، مع ما تم له فيها من الحضوة والسعادة ؟ أم أنَّه سيأخذ زوجته ويعود إلى مدينته بغداد دار السّلام، ويقلع عن السفر وركوب البحر نهائيا ؟ فتكون هذه المرأة وراء إحداث التحوّل الأكبر في حياة السندباد، خاصة وأن الوّصف المقدم جدٌّ مغر، فالزواج من امرأة تجمع بين المال

---

[1]–محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي ، ص 172.

[2]–ألف ليلة وليلة ، ج3 ، ص 62 .

[3]–المصدر نفسه، ج3، ص 62 .

والجمال وشرف القدر والنسب، بالإظافة إلى الدين –ذلك أنّها من قوم مسلمون – لايمكن إلاّ أن تكون مصدر سعادة وهناء لزوجها.والرّسول (ص) يقول: « تنكح المرأة لأربع: لمالها، ولحسبها، ولدينها، ولجمالها، فأظفر بذات الدين تربت يداك»[1] فكيف إذا جمعت المرأة بين كلّ هذه الخصال . وما يثبت ويرسّخ هذا الأفق التأويلي أو القرائي، الوصف اللاحــق على لسان "السندباد"، إذ يقول: «ووقع الوفــاق بيني وبينها، وقد أقمنا في ألذ عيش وأرغد مورد»[2]. ولكن السعادة لاتدوم، ذلك أنَّ السّارد يفاجئنا مرّة أخرى، بأن يكشف المتخفي والمتستّر وراء هذه الصور المشرقة، فمن عادة القوم أنَّهم « إذا ماتت المرأة يدفنون زوجها بالحياة، وإذا مات الرّجل يدفنون معه زوجته بالحياة، حتى لا يتلذذ أحد منهما بالحياه بعد رفيقه»[3].

وهكذا يمارس المبدع هوايته في إزعاج قرائه، والتلاعب بآفاق انتظارهم، فتزداد حدّة التوجس والترقب، خاصة بعد مرض زوج السندباد. ولهذه العملية بعد جمالي، بما تخلقه من تشويش، يستفز القارئ للاستمرار في عملية القراءة ولاستجلاء الأمور التي لا تتضح حتى النهاية .

من هنا نكتشف بأنَّ الوّصف في سرد الليالي، يشذُّ عن القاعدة الّتي وضعها "عبد الفتاح كليطو" في حديثه عن قواعد اللّعبة السّردية في السرد العربي القديم، وذلك حين يقرر بأنَّ « تسلسل الأفعال السّردية رهن باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور، فالقائم بالسّرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حدٍّ أنه يمكن أن يقال بأنَّ القائم الفعلي بالسّرد هو القارئ»[4]. فالوّصف غالبا ما يقوم على لعبة الخفاء والتجلِّي، عن طريق التلاعب بآفاقنا القرائية، إذ أنه يثبت والسّرد يخرق، أو أنّه يحجب والسّرد يكشف، وهذه الميزة نستطلعها بالخصوص في وصف الفضاء، وفضاء الجزر بخاصة، كما نصادف ذلك كثيراً في حكاية "السندباد البحري"، إذ أن وصف تلك الأفضية يبدو باعثا

[1]–البخاري أبو عبد الله محمد بن إسماعيل:صحيح البخاري نسخة في أربع مجلدات، دار الحديث القاهرة، ص364

[2]–ألف ليلة وليلة، ج 3 ، ص 62

[3]–المصدر نفسه، ج3، ص 62 ، 63.

[4]–عبد الفتاح كليطو : الأدب والغرابة ، ص36

على النشوة والطمأنينة، ثمَّ يأتي مايحوِّلها من أمكنة هادئة ساكنة، إلى أمكنة وفضاءات تختزن الرّعب والأهوال المدمِّرة، أو نقول يكشف أنها كذلك(*).إلا إذا أخذنا ذلك من باب أن القارئ / السّامع العربي قديماً – وربما حديثاً كذلك – معتادٌ على مثل هذه المراوغات الوّصفية/ السّردية في قصصه الشعبي و/ الخرافي و أسماره ... (**).

ولهذه الوظيفة السّردية المتعلِّقة بالوّصف تجليات أخرى، من خلال الوصف الاستذكاري (Anaphorique)، الّذي يرتد إلى الوراء، ويعيد على مسامعنا شذرات حكاية سالفة أو وصف سابق. من ذلك ما نقرأه في هذا الوّصف من قصة "ابن خصيب والفارس النحاسي" في حكاية "الحمّال والثلاث بنات". يقول الواصف:

«في بحر الهلكات جبل المغناطيس، عليه فارس وقوس من نحاس، والفارس في صدره لوح من الرّصاص، فمتى وقع الفارس على فرسه، يموت ولدك بعد خمسين يوماً»(1).

فهذا الوصف في صيغته الإخبارية، والّذي تم لنا على لسان الصبي الّذي لقيه الصعلوك الثالث (الملك ابن خصيب) –في الجزيرة الّتي انتهى إليها بعد أن قذفه الزورق في اليَّمِّ(2)– يقيم علاقة استرجاعية و/ تكرارية مع الوّصف المقدّم في مستهل الحكاية على لسان شيخ الملاحين، في معرض إخباره عن سرِّ جبل المغناطيس، و سرِّ الفارس النحاسي على القبة الصفراء قائلا : « ويلي ذلك البحر قبة من النحاس الأصفر معمودة على عشرة أعمدة . وفوق القبة فارس على فرس من نحاس، وفي يد ذاك

(*)–ينظر مثلا وصف الجزيرة السمكة في "حكاية السفرة الأولى" للسندباد البحري .

– ألف ليلة وليلة ، ج 3 ، ص 42

(**)–نشير هنا إلى أنّ الباحثة " عليمة قادري " تقرأ هذه القاعدة التي استخلصها كليطو على نحو آخر ، حيث أنّها تروم في نظرها– التأكيد على تغير السّرد وفق متطلبات المسرود عليه ، وتشكل المروي حسب مستوى المروي له. ولهذا نجد أن القصص المروية شفاهيا ، غير قارة في شكلها ، لأن صياغتها تتجدد مع كلّ إلقاء ، وحسب ما يتطلبه المسرود له ، أو يعتــقد السّارد أنّه في حاجة إلى سماعه.."

– ينظر : عليمة قادري: نظام الرِّحلة ودلالتها ، السند باد البحري عينة ، ص 289

(1)–المصدر السابق ،ج 1 ، ص 58 .

(2)–المصدر نفسه ،ج 1 ، ص 58

الفارس رمح من النحاس ومعلَّق في صدر الفارس لوح من الرّصاص، منقوش عليه عليه أسماء وطلاسم فيها...»[1].

فالوّصف الذي تم على لسان الصبي يكرر هذا الوّصف الثاني المتقدم عنه في الخط السّردي، وإن لزم الاقتضاب في تغييبه لبعض التفاصيل التي أتى على ذكرها شيخ الملاحين سابقا. ونحن اعتبرناه وصفا استذكارياً في علاقته بالقصة وزمنيتها، إذ أنّه يتجاوز مجرّد معاودة عرض حكاية ابن خصيب مع الفارس النحاسي، إلى وصل هذا الوّصف بحاضر الأحداث، فنحن كنّا نعتقد أن قصة هذا الفارس إنتهت بتمكن "ابن خصيب" من إسقاطه، وتخليص النّاس من بلائه، ومن خطر جبل المغناطيس، ثمّ وصوله إلى الجزيرة، وقد خلَّف بحر الهلكات وراءه بمسيرة عشرة أيام أو تزيد كما تشير إلى ذلك القصة . لكن الصبي إذ يخبر الملك "ابن خصيب" بالنبوءة التي تنبأ له بها العرّافون عند ميلاده، وهي أنّه ومتى وقع الفارس من على فرسه، يموت الصبي بعد خمسين يوماً من ذلك. «ويكون قاتله هو الّذي يرمي الفارس وهو ملك اسمه عجيب بن خصيب»[2].

فإن ذلك ينبئ بأن حكاية جديدة ستبدأ من هذه النقطة، وينبثق أفق جديد للأحداث السّابقة، يعيد قراءتها في ظلِّ هذه الحقائق القديمة/الجديدة. كما يتضح لنا أنَّ وظيفة التكرار هنا لا تقتصر على مايسمّى بلاغيا "لزوم الفائدة" (معاودة الاخبار)، وإنّما تتقاطع مع ما قال به "جيرار جنيت" من أنَّ «الوظيفة الثانية للرّجع[*] التذكيري (...) هي تحوير بعد الأوان لدلالة الأحداث الماضية، وذلك إمَّا بإعطاء دلالة لما ليس منها دالاً، وإمَّا باستبعاد تأويل وتعويضه بتأويل آخر»[3].

---

[1]–ألف ليلة وليلة، ج1، ص 56

[2]–المصدر نفسه، ج 3 ، ص 58

[*]–"الرجع" في السّرد يعني «تقديم حدث أو جملة من الأحداث السّابقة في خطية ديمومة الحكاية عن اللّحظة الّتي أدركها القص الأصلي ».

– ينظر: عبد الوهّاب الرقيق : في السّرد : دراسات تطبيقية ، دار محمد علي الحامي ، صفاقص– تونس . ط1 / 1998 ، ص 76.

[3]–المرجع نفسه، ص 58 ، 86 .

وفي حكاية "السندباد البحري" نصطدم بهذا الوّصف الاستذكاري لطائر الرّخ، في شكل معاودة تتوسّل التذكر هذه المرة، وترتد بنا إلى زمن يتقدم زمن ابتداء القص أو الحكاية بأمد . فهو حين يصادف القبة البيضاء الشّاهقة في حكاية "السفرة الثانية"، ويستبد به التأمل والتفكر في كنهها، يفاجأ بإحتجاب الشّمس عنه، ونزول الظلمة عليه، ولم يحن وقتها بعد –رغم اقتراب زمن الغروب– فيرفع نظره إلى السّماء، ليبصر طيراً عظيما، وهو الّذي حجب الشمس عنه وعن الجزيرة . إذ ذاك يسترجع قائلا: « ثمّ إنِّي تذكرت حكاية أخبرني بها بعض أهل السياحة والمسافرون . وهي أنّ في بعض الجزائر طيراً عظيم الخلقة يقال له الرّخ، يزن أولاده بالأفيال، فتحققت أنَّ القبة الّتي رأيتها أنَّما هي بيضة من بيض الرّخ »[1].

فاسترجاع السندباد البحري لمواصفات طائر الرّخ كما حدثه عنها أهل السياحة والسفر قديماً، وكما يجسِّدُها الوّصف التذكيري الّذي أوردناه، هو الّذي يسعفه في حلِّ لغز القبة والطائر معاً، وذلك عن طريق المطابقة بين الصورة الحاضرة أمامه والصورة المنقولة إليه أو المخزنة في ذاكرته . وهكذا فالسندباد البحري –كما يقول " كليطو" – « وخلال أسفاره، لا يدوم انبهاره بالمشاهد التي يراها مدّة طويلة، إذا ما تلبث أن تنبثق من أعماق ذاكرته الحكاية التي تفسّر الحدث والموضوع العجيبين، أو يجعلهما شيئا سبقت معرفته على الأقل»[2] .

كما يقوم الوّصف بوظيفة تنظيمية، عن طريق لحم أجزاء السرد والرّبط بين نقاطه المختلفة، فيؤمّن بذلك انسجامه ومقروئيته[3].و سنحاول استجلاء ذلك من خلال هذا الوصف المقتطع من حكاية "الحمّال والثلاث بنات".

يقول " الصعلوك الثالث": «أقبل عشرة شباب لابسين الأثواب المفتخرة . ومعهم

---

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج 3 ، ص 48 .

[2]–عبد الفتاح كليطو : العين والإبرة ، دراسة في ألف ليلة وليلة ، ت / مصطفى النحال ، نشر الفنك للتّرجمة العربية . الدار البيضاء /1996 ، ص90

[3]-Adam .J. M, le Récit ;P :50

شيخ كبير، إلاَّ أن الشباب عور بالعين اليمنى»[1].

هذا الوّصف، أو ذكر التفصيل الأخير المتعلِّق بكون الشباب عور بالعين اليمين، يشدُّنا في حركة خاطفة، تجتاح الماضي بسرعة، وتنقلنا إلى المستقبل، فتعلِّق السابق باللاحق . السابق أو الماضي هو ماضي السّرد، إذ ورد في الحكاية الإطار –(الحكاية المضمِّنة لحكاية الصعلوك الثالث)– أنَّ الصعلوك الثالث أعورٌ كذلك لكن بعينه الشمال . أمَّا المستقبل فهو مستقبل القص، أو الحكاية المضمَّنة[*]؛ ذلك أن الصعلوك إلى هذه اللّحظة الّتي بلغها القص ما يزال محتفظا بسلامة عينه . فهل سيكون لاعوراره علاقة بهؤلاء العشرة العور أو باعورارهم ؟

كما أن هذا الوّصف المتقدِّم يتعلّق بالوّصف اللآحق له، أو كما نقرأه في هذا المقطع:

«فرأيت في دائرة القصر عشرة نخوت، وكلّ تخت فراشة ولحافه أزرق. وفي وسط التخوت تخت صغير وهو مثلها كلِّها، ما عليه أزرق»[2].

فعدد التخوت هنا يوازي عدد الأشخاص المعلن عنهم في الوّصف السّابق . كما أن اتفاق التخوت في الصورة يلائم اتفاق الشباب في المظهر أو الصورة كذلك . وتفرّد التخت الصغير في حجمه عن باقي التخوت ومشابهته لهم في لون الفراش واللِّحاف، ينسجم تماما وتفرُّد الشيخ عن الشباب من حيث السِّن، وسلامته من الإعورار من

---

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج1 ، ص 60.

[*]–الحكاية المتضمِّنة هي الحكاية تؤطرها حكاية أخرى تسمّى الحكاية الإطار وتعد " خرافة شهرزاد " أنموذجا عالميا للحكاية الإطارية و[التي تعرّف] بأنها « ذلك السّرد المركب من قسمين بارزين ، لكنهما مترابطان ، أوّلهما حكاية أو مجموع الحكايات التي ترويها شخصية واحدة أو أكثر ، وثانيها: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية أقلّ طولاً وإثارة ممّا يجعلها تؤطر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصورة .»

- ينظر : عبد الله ابراهيم : السردية العربية ، بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان/200، ص 109

هنا في هذا المثال ، شهرزاد تروي للملك حكاية " الحمّال والثلاث بنات " فهذه هي الحكاية الإطار . في حين يروي الصعلوك الثالث حكايته هو للبنات في حضور الحمّال والخليفة وجعفر وهكذا تكون الحكاية التي يرويها الصعلوك: هي حكاية مضَمَّنَه بالنسبة للحكاية التي ترويها شهرزاد(الحكاية المضمَّنَة).

[2]–ألف ليلة وليلة، ج3، ص 60 .

جهة، وارتباطه بهم من جهة أخرى كما سيكشف عن ذلك السّرد اللآحق .

فهذا التعالق والارتباط الّذي وسم مختلف التجلّيات الخطابية والمحطات الحكائية السابقة، نتلَمَّسُهُ كذلك في هذا المقطع السردي المقترن خطيا بوصف التخوت، ودلاليا و سرديا بوصف التخوت والشبان معاً .

يقول الرّاوي: «فلما دخلنا صعد كل شاب إلى تخته، وقام الشيخ إلى ذلك التخت الصغير الّذي في وسط التخوت، وقال يافتى [الصعلوك الثالث] اجلس في هذا ولا تسأل عن أحوالنا ولا عن عور أعيننا»(1).

وهكذا يتضح أنَّ الوّصف ليس مفارقا تماما للسّرد وتناميه الحدثي، وأن مايجري على السّرد يشمل الوّصف كذلك، ويخضعه لقانونه، وهو ما استخلصناه من موافقة الوّصف المحلّل أعلاه، واستجابته للقاعدة الأولى من قواعد السّرد العربي القديم، كما حددها "كليطو" وهي « تعلق السابق باللاحق، أي أن اختيار امكانية مرتبط بالإمكانية التالية التي يضعها القائم بالسّرد نصب عينيه، والتي بمقتضاها يتم اختيار الإمكانية السّابقة لها»(2). وهي القاعدة التي تحكم الوّصف في ألف ليلة وليلة على ما يبدو، ذلك أن ذكر تفصيل ما يأتي مبرّراً أو مهيّئا لظهور أو بث تفصيل آخر . ففي حكاية السفرة الثالثة "للسندباد البحري" يصف لنا هذا الأخير ذلك القصر الّذي رآه وأصحابه في جزيرة القرود .ويذكر تفاصيل كثيرة كاتِّساع الحوش وعلو الأوبواب، والمصطبة العالية الكبيرة، والعظام المنتشرة حولها(*). ويتساءل القارئ حول مدلول هذه الأوصاف المقدمة بالنسبة للحكاية . ويأتي الجواب النّصي غير متأخر كثيراً حين يعلن عن هوية صاحب القصر . يقول "السندباد" واصفا :

« فنزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة في صفة إنسان، وهو أسود اللّون، طويل القامة ؛ كأنّه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شعلتان من نار،وله أنياب

(1)–ألف ليلة وليلة ، ج3، ص 60 .

(2)–عبد الفتاح كليطو : الأدب والغرابة ، ص 33

(*)–المقطع محلل في الفصل الثاني : ينظر ص 104.

أو ينظر المصدر : ألف ليلة وليلة ، ج3 ، ص 53

مثل الخنازير، وله فم عظيم الخلقة مثل فم البئر، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه، وأظافر يديه مثل مخالب السبع»[1].

فهذا الكائن الغريب في صورته الآدمية المُمَوِّهة، لا بد له أن يتخذ له بيتا من قبيل ما يسكنه بنو آدم، ليكون مصيدة للمنخدعين منهم بمظهره الدال على العمار . ولا بد من بعض الافتراق والغرابة الملائمة لافتراق هذا الكائن عنهم . وهكذا فطول القامة علّة في اتخاذ الأبواب العالية، وضخامة الجسم علّة في اتساع الحضير، وعلو المصطبة وكبرها، وتلك العظام، ما سر كثرتها ولما هي باقية في مكانها ؟ أ يعني ذلك أنّ ساكني هذا البيت ليسوا بشراً ؟ أم أنّ هؤلاء البشر رحلوا أو أنقضوا في ظروف ما، تجعل العودة غير ممكنة!؟ ليحتفظ المكان بفوضاه الممتنعة في وجود البشر؟ ويأتي وصف الكائن مرجحاً للإمكانية الأولى، أو أنَّها اختيرت أصلاً للدلالة عليه والإشارة أو الإحالة على أفعاله اللاحقة ؛ ذلك أن أوصافه أنَّها ملائمة تماماً لما سيكون. فمن يقوم بشي العباد في مسايخ و لتهامهم[*]، لا بدّ وأن يكون بهذه الفضاعة (فم بئر، مخالب سبع، وأنياب خنزير...) وهكذا « تتشكل صورة الفضاء - هنا - (...) على قاعدة المظهر المرعب للشخصية، ويغدو الإحساس بعجائبه الفضاء، مزيجاً من انفعالات الدهشة والفزع اللّتين تستثيرهما الكائنات الخارقة (...) [كما أن] الرّاوي [هنا] يتخلّى عن آلية المشابهة الضيقة التي ترد بصفة التعميم، مستعيضاً عنها بعبارات تقريرية تصف حالة مفردة وتعتمد الموازنة [فم بئر / أنياب خنزير / مشافر جمل...] (..)[وهذه الصور] تتفاعل أفقيا أكثر منه عمودياً، وتراهن على كفاءة التصادي مع السابق واللاحق (من الصور الحكائية) أكثر من الإحالة المجازية المعزولة»[2].

---

(1)–ألف ليلة وليلة ، ج3، ص 53

(*)–المقطع محلل في الفصل II ، ينظر : ص 86، 87.

(2)–شرف الدين ماجدولين : بيان شهرزاد ، التشكلات النوعية لصور اللّيالي ص 138.

2- الوظيفة التعليمية أو الإخبارية :

الإخبار هو ميزة أو تقنية ملازمة لكل وصف في الحقيقة، ذلك أن الوّصف – دائما وأبداً – إخبار عن موصوفه أو موضوعه، عن صفاته وأجزائه، أو طباعه إن كان الموصوف إنسانا مثلا، وأبعاده إذا تعلَّق الوصف بالفضاء مثلا... غير أنّ الوّصف عندما يكون إخباريا بقوة، يمكن أن يتخذ أبعاداً تعليمية، إذ يؤول الإخبار إلى بث معرفة، وتؤول الصفات والأبعاد إلى معلومات يمكن أن تدوّن، أو تحفظ ليستدل بها على ذلك الموضوع الموصوف.

وهذا البعد التعليمي للوّصف يتجلّى في مدونتنا المنتخبة للدراسة أكثر التصاقا بالنّص الرِّحلي،أي بحكاية "السند باد" ويعود ذلك –فيما نرى– إلى طبيعة الرِّحلة ومتطلباتها الخاصة . وقد عدَّ "شعيب حليفي" المعرفة أحد أهم الأسس والتيمات التي تتواتر في أيِّ نص رحلي – وإن كان حضورها متفاوتا من نص إلى آخر– ويقول في هذا الشأن: «تتبني الرِّحلة على تقديم معرفة متنوِّعة مباشرة، تتشكل من آراء ومواقف الرّاوي عن ذاته وعن الآخرين»[1] كما يورد هذا القول لـــ"أنور لوقا"، والذي يؤكد فيه أنّ من خصوصيات الخطاب الرحلي أنه «يمزج التسجيلات الوصفية والإنشائية التعليمية بالحكائية التسجيلية»[2].

وهكذا يشتغل الوّصف داخل النص الرّحلي على نقل وتثبيت بعض المعارف ذات الطابع الجغرافي وكذا الأنتربولوجي والتاريخي ...، وهو ما نقف عليه في رحلات السند باد البحري، والتي اقتطعن منها هذا الوصف .

يقول السندباد البحري: «ذكروا أنهم أجناس مختلفة، فمنهم الشاكرية، وهم أشرف أجناسهم، ولا يظلمون أحدًا ولا يقهرونه.وإنَما هم أصحاب حظ وصفاء،وطرب وجمال،

---

[1]–شعيب حليفي : الرّحلة في الأدب العربي ، التجنيس ، آليات الكتابة ، خطاب المتخيِّل ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1/ 2006 ، ص 82

[2]–المرجع نفسه، ص272.

وخيول ومواشي. وأعلموني أن صنف الهنود يفترق علي اثنين وسبعين فرقة»[1].

فهذا الوَصف يتضمن معلومات حول الهنود، وبعض الأجناس التي تتضوي تحت مجتمعهم، كالشاكرية والبراهمة .وأتي على ذكر مميزات كلً جنس، خاصة ما يتعلق بأخلاقهم و/ ديانتهم. وفي الأخير يذكر أنَهم، أي الهنود ينقسمون إلي اثنين وسبعين فرقة . والسّارد هناكان ذكيا حين أوكل عملية الوَصف، أو الإدلاء بهذه المعلومات و/ الشهادات إلى القوم أنفسهم، حتىَ يصبغ وصفة بالطابع الموضوعي .وإن كناً لانستطيع التثبت من ذلك، على الرّغم من تأكدنا من الوجود الموضوعي لجنس الهنود بين الأجناس البشرية.

ويواصل السندباد وصفة قائلا :« ورأيت في مملكة المهرجان جزيرة (..) يقال لها كابل، يسمع فيها ضرب الدفوف والطبول طول اللّيل»[2].

وهكذا يؤكد السندباد ما أعلنه السّرد سابقا، من أنَّ ملك الهنود يسمّى "المهرجان"، وفي هذا إشارة إلى طبيعة الحكم أو النِّظام السياسي السّائد لديهم . ثمَّ يذكر أنَّه ومن بين الجزائر التي يشملها حكم المهرجان، جزيرة "كابل"، وهذه الجزيرة الهندية تتميَّز بعادات وطقوس غريبة، حيث يسمع فيها "ضرب الدفوف والطبول طول اللّيل". وبهذا يتلبَّس "السندباد البحري" بلبوس العالم الأثنوغرافي أو الأنتروبولوجي، الّذي يتجول عبر بقاع العالم، راصداً عادات الشعوب وتقاليدهم . وقد ذكرنا -سابقا- مقطعا وصفيا يصوِّر عادة قوم إذا ماتت المرأة عندهم يدفنون معها زوجها حيًّا، وكذلك يفعلون بالمرأة إن توفيَّ زوجها[*].

كما يحدثنا السندباد عن مدينة «عامرة كثيرة الأهل والمال، كثيرة الطعام والأسواق والبضائع والمشترين (...) وجميع أكابرها وأصاغرها يركبون الخيول الجياد

---

[1]-ألف ليلة وليلة، ج 3 ، ص 44

[2]-المصدر نفسه، ج 3 ، ص 44

[*]-ينظر الفصل الثالث ص129، أو كتاب ألف ليلة وليلة ج3 ، ص 62 ، 63 .

الملاح من غير سروج »[1].

فهو وإن لم يرسم لنا الحدود الجغرافية للمدينة التي يتحدث عنها، وإن لم يذكر اسمها أو موقعها، إلا أنّه ذكر بأنّها مدينة مزدهرة تجاريا . وأنَّ مايلفت الانتباه فيها، كون قومها يركبون الجياد من غير سروج . وهي المعلومة الّتي أرشدت بعض الباحثين إلى القول بأن هذه المدينة، هي إحدى مناطق الهند[2]. خاصة وأنّ رحلات "السند باد" اتخذت لها القالب التجاري، ورسمت من عصر الخلافة الرّشيدية – نسبة إلى هارون الرّشيد – في بغداد حدودها الزمانية، وهو العصر الذي شهد «حركة تجارية، اقتصادية نشيطة، تمثلت في التبادل التجاري مع الشرق الأقصى كالهند والصين»[3].

ثمّ بعد ذلك يصف لنا "السندباد" صنعه للسّرج، من أجل تقديمه للملك، وهو وصف يقدِّم لنا معرفة ذات طابع تكنولوجي إن صح القول[*].

ويحدثنا "السندباد" عن طباع هؤلاء "العراة"، آكلي لحوم البشر، والذين صادفهم في إحدى الجزر التي عبرها في سفرته الرّابعة، فيقول :

«وهم قوم مجوس، وملك مدينتهم غول، وكلّ من وصل إلى بلادهم أو رأوه أو صادفوه (...) يجيئون به إلى ملكهم، ويطعمونه من ذلك الطعام حتى يسمن ويغلظ، فيذبحونه ويطعمونه لملكهم. أمَّا أصحاب الملك فيأكلون من لحم الإنسان بلا شي ولا طبخ»[4].

على الرّغم من غرابة ما يصفه "السندباد" في هذا المقطع، كأن يحكم هؤلاء الجماعة من بني آدم – وإن لم يذكر صراحة في هذا الوصف أنَّهم بشر– غول، ولهذا

[1]–ألف ليلة وليلة، ج 3، ص61.

[2]–علمية قادري : نظام الرّحلة ودلالتها ، السندباد البحري عينة . ص :154

[3]–المرجع نفسه ، ص :132.

[*]–المقطع محلل في الفصل الثاني ، ينظر ص:

[4]–ألف ليلة وليلة ، ج 3 ، ص 59، 60.

علاقة ببعض المعتقدات الشعبية التي يتخذها السارد مطية لإضفاء جوٍّ من الغرائبية والعجائبية السحرية على سروده، وأنَّهم يأكلون لحم البشر حتى بلا طهي . وعلى الرّغم من أنَّه لم يذكر أين تقع هذه الجزيرة، إلاَّ أنَّ بعض الباحثين حددوا هذه المنطقة بأنَّها تقع في شرق جنوب إفريـــقيا، «ذلك أنَّ العـــارفين بالعادات والتقاليـــد لسكان هذه المنطقة من إفريفيا، يستطيعون تحديدها بدقّة، ولعلّها جزر"زنجيار" أو المناطق القريبة منها، والّتي عرفت خلال هذا القرن أحداثاً مشابهة»[1].

وهكذا فإن واقعية مايرويه أو يصفه السندباد عن هؤلاء الأقوام، أو عن بعض الأفضية الجغرافية يبقى دائماً محل مراجعة وتثبت، خاصة عندما يغيب المرجع الواقعي (الهند، كابل)، أو تغيب المحددات الجغرافية الدقيقة، ليغرق الفضاء المرصود (إنساني/إجتماعي، جغرافي/طبيعي) في الغموض والضبابية، يتسربل بالعائم والمطلق، ويصير العجائبي هو التحديد المنتصر في النِّهاية. وهو ما يمكن أن نقرأه في هذا الوّصف:

« وفي تلك الجزيرة عينٌ نابعة من صنف العنبر الخام . وهو يسيل مثل الشمع على جانب تلك العين من شِدَّة حرِّ الشمس . ويمتد على ساحل البحر، فتطلع الهوايش من البحر فتبتلعه، وتنزل به في البحر، فيحمى في بطونها، فتقذفه من أفواهها في البحر فيجمد على وجه الماء . فعند ذلك يتغير لونه وأحواله، فتقذفه الأمواج إلى جانب البحر فيأخذه السياح والتجار الذين يعرفونه فيبيعونه. وأمّا العنبر الخام الخالص من البلع، فإنَّه يسيل على جانب تلك العين ويجمد بأرضه، وإذا طلعت عليه الشمس يسيح، وتبقى منه رائحة ذلك الوادي كلِّه مثل المسك، وإذا زالت عنه الشمس يجمد . وذلك المكان الذي فيه هذا العنبر الخام،لا يقدر أحدٌ على دخوله (...) فإن الجبل محيط بتلك الجزيرة،ولا يقدر أحدٌ على صعود ذاك الجبل»[2].

يبدو "السندباد" هنا واصفاً عالماً بخصائص هذه المادة، والتي تتغير صفتها حسب

---

[1]–علمية قادري : نظام الرّحلة ودلالتها، ص153.

[2]–ألف ليلة وليلة ، ج3 ، ص 74 .

درجة حرارة الوسط الذي توجد فيه، فتجمد بفعل البرودة، وتتحول بفعل الحرارة إلى مادة سائلة تشبه الشمع. ولا يكتفي "السندباد" بالملاحظة، بل يتجاوزها إلى التحليل ؛حين يفسر قذف الهوايش للعنبر بعد ابتلاعها أياه، بكونه يتأثر بفعل الحرارة الداخلية لأجسادها (فيحمى في بطونها)، وهو ما يؤدي بها إلى قذفه على وجه الماء فيجمد بفعل برودة الماء. وكأنَّ هذه المادة غير قابلة للتفاعل مع أية مادة أخرى، ممّا قد يوجد في أجساد تلك الحيوانات، أو أنّها غير قابلة للتحلّل فيما عدا تحوّلها من الحالة السائلة إلى الجامدة أو العكس .

من جهة أخرى يمكن أن نصل من الوّصف المقدّم هنا إلى نتيجة ولكنّه يشير إلى بعض التغيرات الناتجة عن البلع، حيث يتبدل لونه وأحواله (؟).مفادها أنَّ "العنبر" لا يحتاج إلى درجة حرارة عالية لتطرأ عليه تلك التحوّلات، فبمجرّد أن تطلع عليه الشمس "يسيح" وإذا زالت "يجمد".

ويضيف لنا "السندباد" بعض المعلومـــات المتعلقة بجغرافية المـــكان، حيث أنّ الجزيرة محاطة بجبـــل شاهق، ممّا يشكِّل حاجزا يستحيل انتهاكه أو العبور خلاله إلى هذا المـــكان . وتعلِّق "نجوى بوقدوم" على هذا التحـــديد المقدّم للمكان قائلة : « وبالفعل، فمهما أجهدنا خيالنا كقرّاء، لن نستطيع بمخيلتنا تشكيل صورة للمكان / الجزيرة بتلك الأوصاف العجائبية»(1).

وهكذا فالتشكيل العام للفضاء الذي يكتنف في طياته هذا الوّصف التعليمي المقدَّم آنفا، يجعلنا نرتاب في مصداقيته، أو حقيقة أن يكون السندباد قد شاهد وخبر ذلك حقا . فهذه الجزيرة التي تحوي العنبر الخام، تحوي كذلك عيناً جميع أرضها تبرق من كثرة ما فيها من « أصناف الجواهر والمعادن واليواقيت واللآلئ الملوكية. وهي[الجواهر] مثل الحصى في مجاري الماء في تلك الغيطان»(2).

ويبدو أن هذه الجزيرة مثلها في ذلك مثل وادي الماس، والطائر الخرافي الذي

---

(1)–نجوى بوقدوم: أدبية الرِّحلة في سفرات السندباد البحري . رسالة ماجستير (مخطوط)، ص86.

(2)–ألف ليلة وليلة، ج3 ، ص 73 –74

يحجب عين الشمس عن جزيرة بأكملها، لا وجود لهم إلاّ في العالم السندبادي السحري.

وعلى ذكر وادي الماسي، وطائر الرّخ العملاق، نقول أنّه وإن بدا الوّصف المقدّم من طرف "السندباد البحري"، للكيفية التي يحصل بها التجار عن حجر الماس من ذلك الوادي ممكنا، بل أنّها وصفة عمل دقيقة يمكن لأي كان أن ينفذها بإتقان[1]، ومع ذلك تبقى بعض التفاصيل غريبة ومستعصية على الاستيعاب، وإلاّ فكيف لذلك الطائر العملاق الذي حلّق بالسندباد في الأفق العالي دون أن يحس وجوده، أو هذا الّذي يحجب عين الشمس عن الجزيرة، ويزن أولاده بالأفيال، أنَّ لهذا الطائر أن تفزعه صيحة آدمي، فيحلِّق دون عودة !؟

أمَّا حكاية " الحمّال والثلاث بنات " فإن حضور الوّصف التعليمي فيها يتجلَّى خافتا للغاية، وذلك بسبب إيغال تلك الحكايا في العجائبية وعوالم الميثولوجيا الشعبية، بما يحفها من تهاويل سحرية ومسوخ، وكذا عزيف الجان والعفاريت. ومع ذلك أمكننا أن نقتطع هذا الوّصف المتعلِّق بجبل المغناطيس يقول الواصف:

«وفي غد نصل إلى جبل من حجر أسود، يسمّى حجر المغناطيس، وتجرنا المياه غصبا إلى وجهته، فتمزق المركب، ويروح كل مسمار في المركب إلى الجبل ويلتصق به ؛ لأنَّ اللّه وضع في حجر المغناطيس سرًّا، وهو أن جميع الحديد يذهب إليه، و في ذلك الجبل حديد كثير لا يعلمه إلاّ اللّه تعالى»[2].

فهذا المقطع الوّصفي، تضمّن بعض المعلومات المتعلِّقة بخصائص حجر المغناطيس، والتي يدركها القارئ جيِّداً، وهي قدرته على اجتذاب كلّ المعادن إليه. إلاّ أنَّ الفضاء الّذي يرسمه السّارد/ الواصف لوجود هذا الحجر، ممثلاً في جبل المغناطيس، وما يحويه هذا الجبل من سرٍّ غامض، وذاك الفارس النحاسي على القبة الصفراء، والّذي متى سقط من على قبته، فقدَ هذا الجبل قواه المدمّرة، ووقع التصالح بين المراكب والبحر، كل هذا يجعلنا نقرأ تلك المعرفة المبثوثة في ثنايا هذا الوّصف

---

[1]–ينظر: ألف ليلة وليلة، ج3، ص 49 .

[2]–المصدر نفسه، ج1، ص55، 56.

قراءة أخرى- ليس المجال ملائما هنا لاستضاح ذلك- وهو ما يكشف أنَّ المقطع الوّصفي الواحد يمكن أن يتخذ له أكثر من وظيفة في النَّص السّردي. ويبدو ذلك أكثر جلاءً فيما يتعلَّق بالوصف التمثيلي وهو ما سنحاول الوقوف عنده في المحطة التالية.

3- الوظيفة التمثيلية أو التصويرية :

يصف لنا "السندباد البحري" ردّة فعل مفاجئة، لرئيس المركب الّذي أقلّه من مدينة البصرة، عند خروجه في سفرته السادسة قائلا :

«إلى أن كنّا سائرين يوماً من الأيام، وإذا برئيس المركب صرخ وصاح ورمى عمامته، ولطم وجهه ونتف لحيته، ووقع في بطن المركب من شدَّة الغمِّ والقهر»[1].

فالسندباد يرسم لنا في هذا المقطع صورة هيستيرية لقائد المركب، يتداخل فيها الصوت (صرخ، صاح)، والحركة (رمى، لطم، نتف، وقع)، ممَّا أصبغ على الصورة طابعا تمثيليا حيا، يجعلنا نكاد نبصرها أمامنا .ويبعث فينا مشاعر الخوف والهلع، وهو لا بد الإحساس الّذي اجتاح البحارة لدى رؤيتهم رئيس المركب في تلك الحالة.

وهكذا يتضح لنا أنَّ الوّصف المقدَّم أعلاه، في صورته التمثلية يقوم بوظيفة سردية، من حيث أنَّه يبدو مؤشّراً على تحول ماسيطرأ ؛ ذلك أنَّ «حركات وأفعال قائد المركب كلِّها تشير (...) إلى انقطاع الحالة (حالة السكون وطيب العيش) (...) وأنَّ الوضعية قد آلت إلى التدهور»[2].

ونفس الصورة تقريبا نستجليها في هذا المقطع من حكاية " الحمّال والثلاث بنات"، يقول الواصف:

«فانكشف الطابق، فإذا هو خشب مقدار حجر الطاحون فرفعته، فبان من تحته سلم حجر عقد. فتعجبت لذلك ونزلت في السلّم حتى انتهيت إلى آخره، فوجدت بنيانا نظيفا، مفروشا بأنواع البسط والحرير، والصبي جالس على مرتبة عالية، متكئ على مخدة، وفي يده مروحة، وبين يديه مشموم ورياحين، وهو وحده، فلمّا رآني أصفرّ لونه»[3].

---

[1]-ألف ليلة وليلة ، ج3 ، ص 73 .

[2]-علمية قادري: نظام الرّحلة ودلالتها... ، ص 120 .

[3]-المصدر السابق، ج1 ، ص 57 .

فالوّصف في هذا المقطع يرسم لنا في حركة تصويرية مزدوجة أبعاد المكان، وملامح الشخصية الّتي تقطن هذا المكان فالمكان هنا يشيد معالمه في الفضاء السفلي (تحت التراب) كما تدل على ذلك لفظة الطابق، ثمَّ السلّم المعقود تحته، والّذي نزل منه البطل إلى التحت، حيث وجد بنيانا لا يختلف في رسمه عن الأبنية الفوقية أو العلوية ؛ فهو مكان نظيف مفروش بأنواع البسط والحرير . وكذلك الشخصية المنعوتة هنا تبدو عليها كلّ مظاهر الرّخاء والهناء، من خلال صورة المجلس، وحضور الطيب والرياحين. وهكذا تنتفي هنا صورة المكان السفلي، كفضاء للقهر والإذلال والضياع؛ حيث أنَّ الأمكنة السفلية، أو التحت أرضية عادة ما ترمز إلى العقوبة والسّلب، وهي إلى ذلك «أمكنة تتوقف فيها حياة الإنسان، وتتقطع صلته بالعالم وبالآخرين وبالزّمن»[1]. ولكن وعلى العكس من ذلك، تصبح صورة العالم الخارجي في الوّصف المقدم آنفا، والممثلة في شخصية "البطل" أو"الصعلوك الثالث" هي الّتي تثير في الشخصية (الصبي) تلك المشاعر المرتبطة بالخوف والقلق، كما يدل عليه الوّصف (أصفر لونه)، وهي العبارة التي تشي بالاضطراب، وتكسب الوّصف بذلك قيمة استباقية فيما يتعلّق بالسرّد .

وهذا الوّصف التمثيلي الذي يعتمد تقنية الكشف التدريجي عن موصوفاته، ومعالمها؛ حيث أنّ عملية التصوير تتم مشفوعة بحركة الواصف في المكان، والتي تخترق الحدود، وتستكشف الأشياء، وتبعث الحركة في الوصف، والحياة في الموصوفات؛ من خلال رسم الأبعاد والأشكال، وبعث الألوان والأنوار، نجده أكثر جلاءً ووضوحاً في هذا المقطع، من حكاية " الحمّال والثلاث بنات "– دائما – :

«وجدت باباً مفتوحا فدخلته، ووجدت فيه سلّما بسبع درجات فصعدته. فرأيت مكاناً مرخما مفروشا بالبسط المذهبة. ووجدت فيه سريراً من المرمر، مرصعاً بالذر والجواهر . ونظرت نوراً لامعا من جهة فقصدته، فوجدت فيه جوهرة مضيئة، قدر بيضة النعامة، على كرسيٍّ صغير، وهي تضيء كالشمعة ونورها ساطع. ومفروش

[1]–علمية قادري: نظام الرّحلة ودلالتها... ، ص 157

على ذاك السرير من أنواع الحرير ما يحيِّر النّاظر. فلما نظرت إلى ذلك تعجبت . ونظرت في ذلك المكان شموعاً موقده»[1].

وهكذا فإن الصورة المرصودة في هذا المقطع تتصادى مع « أطياف شديدة الالتباس في ذاكرة اللّيالي، عن لحظات الكشف ؛ حيت يتسلل الأبطال / المغامرون في خطى وئيدة إلى أبهات القصور المجلّلة بالصمت . فتختفي الحركة أمام سكون الأشياء ورمزيتها الناطقة، ويغدو الإحساس المثير بالمفاجأة القادمة طاغيا . بينما تنتظم التفاصل المشكلة للّحظة في نسق وصفي دقيق . يحتفي بكلِّ الجزئيات، مهما ضؤل حجمها، ويحوّلها إلى فسيفساء حاضنة للموقف الطقوسي المهيب (...) ممَّا يذكرنا بالبلاغة الرّوائية وحساسيتها المفرطة إزاء التفاصيل»[2].

غير أنَّ الحرص على تأثيت المكان بالأشياء، من خلال هذا الوّصف التمثيلي، وكذلك الإحتفاء الكبير بالتفاصيل، لا يؤدي بأية حال من الأحوال وظيفة الإيهام بالواقع، كما هو شأنه في الرِّواية الواقعية. بل له في اللّيالي معاني ودلالات أخرى، تسمو به على التمثيل المجرّد أو المرآوي للواقع، إلى مصاف الرؤيا والحلم. وليس الوقت ملائما هنا لكشف ذلك، ولكن نكتفي بالإشارة إلى مايؤديه هذا الوّصف الّذي يلهث وراء الأشياء والتفاصيل الدقيقة من دور سردي؛ بحيث أنَّه يعمل في الحقيقة على تأجيل الحدث، أو نقول ينهض بوظيفة تأجيلية إرجائية[3]؛عن طريق زرع مايسمّيه "محسن جاسم الموسوي" بالكوابح، وذلك حين يقول :« الصمت يستحيل أن يتحقق في الحكي، مادام يقتل سرّ الحكاية، إلاّ أن التوصية به تعني زرع الكوابح بين الحين والحين لتوثير الأجواء، وإثارة الأسئلة، ومن تم فتح قنوات الحكي ثانية»[4].

وقد ينصب الوّصف التمثيلي على رصد أحوال وهيئات الشخصية في وضع ما، معتمداً التصوير الخارجي والداخلي؛ من خلال رصد مشاعر الشخصية وأحوالها

---

(1)–ألف ليلة وليلة ، ج1 ، ص 64 .

(2)–شرف الدين ماجدولي : بيان شهرزاد ... ، ص 144.

(3)–الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرّحلات، منشورات جامعة منتوري– قسنطينة 2006/2005 ، ص196 .

(4)–محسن جاسم الموسوي: سرديات العصر الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1 /1997، ص 98 .

النفسية،كما يطالعنا في هذا المقطع من حكاية "السندباد البحري":

« وقد صارت الأمواج تلعب بي على وجه الماء، وأنا قابض على ذلك اللّوح، والموج يرفعني ويحطني، وأنا في أشد ما يكون من المشقة والخوف والجوع والعطش. وصرت ألــوم نفسي على ما فعلته، وقد تعبت نفسي بعد الرّاحة»[1].

ومهما يكن من أمر، فإنَّ الوّصف التصويري يظل بمثابة المنفذ أو العين التي يطل بها المتلقي على عالم النّص،في تجلياته الأكثر شفافية. ونؤكد –دائما– أننا لا نقصد بالشفافية هنا ذلك الرصد الرتيب المبتذل، أو الإسقاط الآلي لأشياء الواقع الملموس وصوّره، وتحويلها إلى واجهات نصِّية كاسدة . وإنّما المراد بها تلك الشفافية التي تمكِّن حواسنا من تلقي تلك الصوّر تلقيا يمكننا من إعادة رسمها وتشكيلها في المخيّلة. وهي الصورة التي نتلقاها من هذا الوّصف المأخوذ من حكاية "الحمّال والثلاث بنات":

«رأيت حصاناً أدهم كسواد اللّيل، وقدامه معلف من البلور الأبيض، فيه سمسم مقشور، ومعلف آخر مثله فيه ماء ورد ممسك، والحصان مشدود ملجم، وسرجه من الذهب الأحمر»[2].

فهذه الصورة البصرية يتضاد فيها اللّون الأسود مع اللّون الأبيض، ويأتي اللّون الأحمر الذهبي ليزيد من حدة هذا التغاير؛ لأن اللون الأحمر يوازي في قوته واجتذابه للنظر اللّون الأسود. وهكذا يشكل تجاور هذه الألوان في لوحة واحدة، واجهة قوية وجذابة، تستميل النّظر وتستبد به، خاصة عندما تنتفض الحياة في هذه اللّوحة، ويدق نبضها برائحة ماء الورد الممسك .

ونفس اللّوحة تقريبا نتعثر بها في هذه الصورة الوّصفية التي تزاوج بين التشكيل النثري والشعري، مما يمنح الوّصف بعدا جماليا آخر:

---

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج3 ، ص 79

[2] المصدر نفسه ، ج1 ، ص 62 .

يقول الوّاصف: «ثمَّ نظرت إلى السفرجل، واستروحت عرفه المزري برائحة المسك والعنبر، كما قال الشاعر:

حَـــــازَ السَّفَرْجَـــــلُ لِـــــذَاتِ الــــوَّرَى فَفَــدَا
عَلَــــى الفَوَكِــــهِ بِالتَّفْضِيــــلِ مَشْهُــورَا
كَالــــرّاحِ طَعْمًــــا ونَشْــرِ المِّسْــــكِ رَائِحَــــةً
والتِبَــرِ لونًــا، وشَكْــــلِ البَّــدْرِ تَدْوِيــرَا»[1]

وفي الختام نقول أن التّصوير، ليس في الحقيقة « إلاّ تلك العملية الّتي تتولى رفع العناصر القصصية إلى حاسة التلّقــي بما فيها من ترابطات، تلتقي بالسّمع والبصر والشَّم والذوق واللّمس . لأن في التصوير من القدرة السحرية الّتي تجعل اللّغة قادرة على توصيل هذه المحسوسات توصيلاً يكاد يكون حقيقيا، إذا كان للوصف التصويري قسط من البلاغة والنفاذ»[2].

---

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج1، ص 61 .

[2]–حبيب مونسي : شعرية المشهد في الإبداع الأدبي ، ص 216 .

II- الوظائف الدلالية:

رأينا في المبحث السّابق -والّذي تناولنا من خلاله وظائف الوّصف الحكائية- أنَّه يمكن للوّصف أن يضطلع بأدوار مهمّة في الحكي، فقد تكون له قيمة استباقية هنا، واستذكارية هناك. أو تكون له وظيفة إرجائية، أو تنظيمية عن طريق لحم مفاصل الخطاب، وربط السّابق باللاّحق وهكذا، ... ناهيك عن المهمّة الخطيرة الموكلة إليه عادة، والمتمثلة في تقديم الشخوص الحكائية، ورسم إطار الحكي مكانيا وزمانيا. وهو في هذا أو ذاك يخبر ويعلن، ويبث القرائن والمؤشرات، والتي يمكن أن تكون منطلقا لرصد الفضاء الدلالي للنّص. أو كما يقول " فليب هامون " فإن الوّصف يُبَئِّر «انتباه القارئ على مستوى خاص للملفوظ (المعجم ووجوهه)، ولكنّه إلى ذلك يركز انتباهه على عنصر دلالي للنّص، شخصية كان أو موضوعاً، وفعلا كان أو وضعية، سكنا كان أو ساكنا أو عادة، من هذه الجهة بالذات ومن مدّة الإلحاح النّصي الذي يبئِّر ويبرز، ويميِّز ويحاصر و"يوقف" يبعث النّص في القارئ استعدادات تأويلية متنوِّعة»[1].

فالوصف إذن ليس مجرّد نشاط لغوي مخصوص، قد تكون له أبعادٌ في الحكي، بل أكثر من ذلك، هو فضاء للمعني وبؤرة من بؤر الدلالة والتأويل.

ونحاول فيما يلي استجلاء مختلف الوظائف الدلالية الّتي ينهض بها الوصف في الحكايتين المدروستين . ولتكن البداية بالحديث عن الوظيفة الإشارية للوّصف .

1/ الوظيفة الإشارية:

يتقدَّمُ "الصعلوك الثاني" في حكاية "الحمَّال والثلاث بنات"، لسرد حكايته على الصبية سيِّدة البيت، ويفتــق أمام الحضور لغز اعوراره وحلق ذقنه، فيفتــتح قصته قائلا:

«أنا ابن ملك، وقرأت القرآن على سبع روايات، وقرأت الكتب وعرضتها على مشايخ العلم. وقرأت علم النجوم وكلام الشعراء . واجتهدت في سائر العلوم حتى فقت

---

[1]–فليب هامون : في الوصفي ، ت / سعاد التركي ، ص 154.

أهل زماني. فعظم حظي عند سائر الكتبة، وشاع ذكري في سائر الأقاليم والبلدان.وشاع خبري عند عامة الملوك»[1].

فهذا الوصف الإخباري، والذي يلخص لنافي الحقيقة قصة البدء، ويترجم لنا مسارًا حياتيا و سرديا كاملاً ومتكاملاً في وجوهه،وفي انعكاساته على الشخصية .فهي مرحلة حافلة-كما يبدو-بالخير كلُه .وبكلّ ما يمكن أن يمنح الشخصية المتلَّفظة مجداً ورفعة وسموّا، وهي الرِّسالة المبثوثة في ثنايا هذا الخطاب (الوّصف). وكأنَّ بالصعلوك يقول لمستمعيه أنظرّوا كيف كنت وبعده يأتيكم خبري، وما ترونه من عاهتي وهواني . هذا ما نقرأه من ظاهر الوّصف، أمّا باطنه فيشي بأشياْء أخرى. ذلك أنَّنا إذا ما ربطنا هذا الوّصف بزمن القص، وهو عصر الخليفة هارون الرّشيد، هذا العصر الذي شهد ازدهاراً في شتى الميادين، وفي ميادين العلم والمعرفة بخاصة. وقد اهتم الملوك والأمراء بهذا الميدان وأولوه عناية فائقة ؛ فكانوا يحرصون على اجتلاب أحسن وأشهر المعلمين والمؤدبين لأولادهم، من مقرئين وفقهاء ولغويين (نحويين)، ليلقونهم مختلف العلوم والآداب، ويعلموهم الحكمة والكلام (علم الكلام). وكان حرصهم أشد على تحفيظهم القرآن والحديث، وتلقينهم علوم العربية؛ تحضيراً لهم لاعتلاء كرسي السّلطة أو الحكم. فكان الأخذ من كلِّ علم بطرف - (و ضدّه التخصص الذي يصبغ عصرنا الحالي) - كما يشير إلى ذلك الوّصف بصراحة.كما يشير إلى نظام التعلُّم قديما، بطريق السّماع والرّواية، أو نقول الأخذ ثمَّ العرض على المشايخ .

والحقيقة أنَّ نصوص ألف ليلة وليلة وهذه الحكاية خاصة، تحفل بهذه الإشارات الّتي تتخذ أبعاداً شتى، حضارية / تاريخية، واجتماعية / أخلاقية، وسياسية كذلك؛ ففي الحكاية أسماءٌ تاريخية كالرّشيد وجعفر والأمين[*]، والمكان هو بغداد، « بما لهذه

---

[1]-ألف ليلة ولية ، ج1 ، ص 45

[*]-هذه الشخصيات التاريخية، يطلق عليها "فليب هامون " مصطلح "الشخصيات المرجعية"، وهي عنده تحيل على معنى ممتلئ وثابت، حددته ثقافة ما (...) إن قراءتها مرتبطة بمدى استيعاب القارئ لهذه الثقافة (يجب أن نتعلّمها ونتعرف عليها، وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معيّن،فإنّها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النّص الكبير للإيديولوجيا؛ الكليشيهات أو الثقافة... " .

ينظر: فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الرّوائية ، ت/ سعيد بنكراد، دار الكلام- الرّباط/1990، ص63

المدينة من ثقل تاريخي حضاري، وحضور نصي مثقل بالدلالات، والإيحاءات . كما أن نسبة التفاح إلى الشام والخوخ إلى عمّان والليمون إلى مصر . أو نقول نسبة كلّ شيء إلى موطنه ؛ الإزار موصليٌّ، والنوفر دمشقي، والخيار نيليٌّ ... وهكذا كما رأينا في مشهد وصف السوق[*]، وكذا وصف البنات بالبابليات[**]، كلّ هذا يومئ إلى أفق السّارد، وإلى برهة تاريخية معيّنة كان فيها المكان فضاءً مفتوحاً أمام الناس، ليتنقلوا ويسافروا.إنَّ سعة المكان وانفتاحه، وانعدام الحواجز بين أجزائه ونواحيه، يشير إلى الملك الممتد للخليفة، ويشير إلى مكانته ورمزيتها»[1].

هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإننا نستطيع أن نفسِّر هذا الولوع بتعداد أصناف الفواكه والحلويات، وأنواع العطور والمشمومات (مشهد السوق دائما)، أو نقول الإسراف في وصف الطعام والشراب وما إلى ذلك من أمور، بأنَّه « يشير إلى برهة ما، تاريخية في حياة المجتمع العربي الإسلامي في العصور الوسطية، حين تآزرت عوامل عدّة لتحوّله إلى مجتمع غارق في رفاه حسيٍّ، بسبب ما ينقل إليه من خراج»[2]. في حين يرى "عمر عبد الواحد" في ذلك دلالة على « تحضر المجتمع وثرائه، وعنايته بالمآكل والمشارب، إلى الحدِّ الّذي دخلت معه إلى عالم الأدب وبنيته الثقافية»[3].

وهكذا فإنّ الوّصف في هذه النّصوص التي أثبــتناها أو أومأنا إليها يؤدي وظيــفة إشارية بالأساس. و هذه الوظيفة تبدو أكثر جلاءً في وصف الأمكنة، وعلاقة ذلك بمختلف الشخوص الّتي تسكنها أو ترتادها. كما رأينا في وصف بيت "السندباد البحري" ومجلسه. ذلك الوصف الذي يومئ صراحة إلى هذه الشخصية ويعرِّيها قبل

(*)–المقطع محلّل في الفصل الثاني من هذا البحث ينظر ، ص 66.

(**)–ينظر: ألف ليلة وليلة ، ج1 ، ص 34.

(1)–محمّد بدوي: الرّاعي والحملان ، محلية فضول ، ص 142

(2)–المرجع نفسه ، ص : 143

(3)–عمر عبد الواحد : السّرد والشفاهية ...، ص 52 .

الأوان، أو قبل بلوغ لحظة الكشف والتعرية النهائية(*).وكذلك وصف بيت "العفريت" في حكاية السفرة الثالثة "للسندباد البحري"(**)؛ حيث نقرأ نوعاً من التطابق بين الشخوص الحكائية (كائنات بشرية كانت أم صورية) وبين تلك الأفضية الّتي تشغلها، ممّا يجعلنا نقرُّ بتلك المقولة التي تجعل من المكان « تعبيرات مجازية عن الشخصية. إنَّ بيت الإنسان امتداداً له . فإذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان[1].

أمَّا الوّصف المقدم لدار البنات، في حكاية "الحمّال والثلاث بنات"، والّذي جاء في نصِّه:« وأتت داراً مليحة، وقدامها رحبة فسيحة. وهي عالية البنيان، مشيَّدة الأركان . بابها بغلقتين من النبوس، مصفح بصفائح الذهب الأحمر»[2]. فيرى "عبد الملك مرتاض" أنَّه يحتال على المكان ليجعله ملائما، لأن يستضيف بين أحضانه، وفي جنباته الخليفة "هارون الرشيد"، ووزيره الشّهير "جعفر البرمكي"، وهو «ما يجعلنا نميل-كما يقول مرتاض- إلى أنَّ السّارد الشعبي العربي كأن يحتال على الحيز(***)،حتى يجعله ملائما مع الشخصيات التي يحويها . وإلاَّ فلما كانت هذه الدار باذخة مترفة إلى هذا الحدِّ (...) وما شأن الذهب الأحمر الّذي يصفح به بابها؟ ألم يكن ذلك مجرّد توطئة لوضع حيِّز ملائم لشخصية الخليفة ومقامها الرّفيع»[3].

والوظيفة الإشارية للوّصف، يمكن ألاّ تكون مسجلة في الوّصف كلِّه، وإنَّما

(*)-ينظر: مبحث الوظائف الحكائية، من الفصل الثالث، ص123.

(**)-ينظر الفصل الثاني، ص104.

(1)-حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي ، الفضاء ، الزمن الشخصية ، ص 31 (نقلا عن كتاب: ويليك وارني : نظرية الأدب ، ت/ محي الدين صبحي، ص 288.)

(2)-ألف ليلة وليلة :ج1،ص34.

(***)-يميِّز عبد الملك مرتاض بين مفهوم الفضاء والحيز والمكان ، إذ يقول: " " مصطلح " الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز : لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ، في حين أن الحيِّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم ، والشكل ...أمّا المكان فإنّ نريد وقفه في العمل الرّوائي على مفهوم الحيِّز الجغرافي وحده. »

ينظر: عبد الملك مرتاض : في نظرية الرِّواية ،ص 185

(3)-عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة ، تحليل سميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون – الجزائر/1993، ص117

يدلّنا عليها تفصيل من التفصيلات المبثوثة في المقطع. وهكذا تحضر في أفضية "ألف ليلة وليلة" عموماً، ومن خلال الحكايتين اللّتين تناولناهما بالتحليل في هذه الدِّراسة . تحضر فيهما المدن المسيَّجة بأسوار عالية، والأبواب الضخمة المرتفعة، والقلاع الحصينة، والقصور المنيفة. كما تحضر كذلك الأقبية والدهاليز، وفي ذلك كلِّه إشارات إلى أنماط من البناء القديم، ومن التنظيم السياسي والاجتماعي السّائد في تلك الحقبة، والّتي يشار إليها عادة بالعصر الإسلامي الوسيط.

ويكتمل المشهد بذكر الجواري والعبيد، ومجالس اللّهو والطرب والمنادمة، وإلى ذلك يشير هذا الوّصف المقتطع من حكاية "الحمّال والثلاث بنات" –دائما– يقول الرّاوي الواصف:

«وأخذت الجواري عوداً وغنينا عليه، ودارت الكؤوس والكاسات بيننا، فدخل عليَّ من الفرح ما أنساني هموم الدّنيا جميعا»[1].

ويأتي في مناسبة أخرى من الحكاية ذاتها، ذكر نوع آخر من التكتلات الاجتماعية السَّائدة آنذاك، ممثلة فـــي قطاع الطرق،كما يشير إلى ذلك هذا الوّصف:

«وإذا بالغبار قد علا وثار،حتى غطى الأقطار، واستمر ساعة من النَّهار، ثمَّ انكشف. فبان من تحته ستون فارساً، وهم ليوث عوابس، للحديد لوابس، فتأملناهم فإذا هم عرب قطاع طريق»[2].

و في حكاية "السندباد البحري"، نصطدم بإشارات أخرى، تكشف أبعاداً حضارية أخرى للعصر الإسلامي الوّسيط، وفي تجلّياتها الاقتصادية هذه المرّة، كما نقرأ ذلك في هذا الوّصف المقدَّم على لسان "السندباد البحري"، لأحد المراكب التي استقلّها في حكاية "السفرة الثانية"، إذ يقول:

« فوجدت سفينة مليحة جديدة، ولها قلع قماش مليح، وهي كثيرة الرّجال، زائدة

[1]–ألف ليلة وليلة، ج1، ص61

[2]–المصدر نفسه، ج1 ، ص45 .

العدة»[1].

فإذا كان هذا الوّصف يخبرنا عن التطور الذي شهدته الملاحة البحرية في ذلك العصر، ويشير إلى الجودة العالية التي عرفتها صناعة المراكب البحرية في ذلك الوقت، فهو وكلّ ما سرى في مسلكه من وصف التجارية البحرية، وتعداد مسالكها من بغداد إلى البصرة، وإلى بقاع المعمورة؛ إلى اليمن وإلى السودان، وكذا إلى الهند والصين وغيرها من الأماكن الّتي ارتادها السندباد البحري في رحلاته. أو كما تجسَّد بعضه من خلال هذا المقطع الّذي يفتتح به "السندباد" سفرته السادسة، والذي يقوم على المزاوجة بين السّرد والوّصف في آن.

يقول "السندباد البحري": «فعزمت على السفر واشتريت بضائع نفيسة فاخرة، تصلح للبحر. وحملت حمولتي وسافرت من مدينة بغداد إلى البصرة. فرأيت مركبا عظيما، فيه تجار وأكابر، ومعهم بضائع نفيسة. فنزلت حمولتي معهم في هذا المركب، وسرنا بالسلامة من مدينة البصرة»[2].

فكلّ هذا يؤشر على تلك النّقلة النوعية، التي عرفتها الحياة الاقتصادية و/التجارية العربية بـــ «الانتقال من ممارسة التجارة برّا عبر الصحاري،باستعمال قوافل الجمال،إلى أسلوب جديد في التبادلات التجارية، يعتمد على الملاحة»[3].

وإذا كان العرب قد عرفوا الرّحلات التجارية البرِّية، وهو ما أثبته النّص القرآني إ في إشارته إلى رحلتي الشتاء والصّيف، والتي كانت قبيلة قريش، تقوم بهما لغرض المتاجرة . يقول الحقُّ تبارك وتعالى: ﴿ لإيلاف قريش . إلفهم رحلة الشتاء والصّيف﴾ [4]، فإنَّ هذه الإشارات الوّصفية/ السّردية التي تحفل بها رحلات "السندباد"، تثبت أن العصر العباسي قد عرف أسلوبا جديدا في الرِّحلة والتبادل التجاري، اعتمد على

---

(1)–ألف ليلة وليلة، ج3 ، ص 47.

(2)–المصدر نفسه ، ج3 ، ص :73

(3)–نجوى بوقدوم : أدبية الرِّحلة في سفرات السّندباد البحري ، رسالة ماجستير (مخطوط)، ص 83 .

(4)–القرآن الكريم، سورة قريش، الآية (1، 2)

المراكب، واتخذ البحر مسلكاً له.

ومن جهة أخرى يعلن المقطع المثبت هنا، والذي اقتطعناه من فاتحة السفرة السادسة – كما اشرنا – عن تشارك الوّصف والسّرد، وتعاضدهما في تشيـــيد الكون الدلالي لنص الرِّحلة، ومنه لنصوص ألف ليلة وليلة(*).

(*)–ذلك أن تلك النصوص تحمل أصداء بعضها وتكررها، إن على المستوى اللّغوي الأسلوبي ، أو على المستوى الدلالي أو المضموني . وهو الشيء الّذي يسهل تتبعه ، ورصد تجلياته داخل النصوص المتبـــثة بين طيات الكتاب بمختلف طبعاته . وقد أومأنا إليه في مناسبات عدة من هذا البحث.

2/ الوظيفة الرّمزية :

قد يجهر الوّصف بشيء ما، أو يقدِّم لنا معلومة أو أكثر عن الموصوف، ولكنّه وهو يفعل ذلك، يقول بصفة ضمنية أشياء أخرى، فيؤدي بذلك وظائف أخرى منها الوظيفة الرّمزية. وهذه الأخيرة يتطلّب استجلائها في النّص السّردي، أو نقول تتبّع أطيافها داخل الوّصف السّردي –إن صحّ القول– القيام بنشاط فكري / تأويلي، يبحث في العلاقة الّتي تربط العلامة اللّغوية بالسيّاق الاجتماعي و/الثقافي، الذي يستند إليه النّص في بناء عالمه التخييلي . وحيث تشكِّل اللّغة في علاقتها بالمرجع علامة، عن طريقها يعود "الواقع" إلى «التحدّث الواقعي بما هو دليل إيحاء، بعدما ما حذف منه بما هو دليل تقرير»[1].

في قصة "ابن خصيب والفارس النحاسي "من حكاية "الحمّال والثلاث بنات"، يصف شيخ الملاّحين الفارس النّحاسي قائلا:

«ويلي ذلك البحر قبة من النّحاس الأصفر، معمودة على عشرة أعمدة. وفوق القبة فارس على فرس من نحاس، وفي يد ذلك الفارس رمح من النّحاس، ومعلق في صدر الفارس لوح من الرّصاص، منقوش عليه أسماء وطلاسم فيها: "أيُّها الملك ما دام هذا الفارس راكباً على هذا الفرس . تتكسر المراكب التي تفوت من تحته، ويهلك ركّابها جميعاً، ويلتصق جميع الحديد الذي في المركب بالجبل، وما الخلاص إلاّ إذا وقع هذا الفارس من فوق تلك الفرس»[2].

في هذا الوّصف المشفوع بخبر سردي يشي بقرب الهلاك، ودنو الأجل، تلفت انتباهنا جزئيات أو تفاصيل كثيرة، منها القبة، ثمَّ التمثال الذي ينتصب فوقها معربداً كأنَّه إلاه معبود. ثمَّ لماذا النّحاس وليس معدنا آخر؟ أو لماذا كل ما في الوّصف أو اللّوحة يلوح بلون النحاس الأصفر؟ وهي التفصيلات التي استفزت محمّد بدوي للبحث

---

[1]–رولان بارث وآخرون : الأدب والواقع ت/ عبد الجليل الأزدي و محمد معتصم ،(عن مقال أثر الواقع لرولان بارث) ص :44

[2]–ألف ليلة وليلة :ج1،ص56.

فيها، فرأى في القبة «صورة مصغرة للقبة السّماوية، أي أنَّها نقطة التقاء الأرض بالسّماء ؛ فهي وسيط بينهما، منها تصعّد دعوات المؤمنين، وفي إهابها تقام صلواتهم (...) [غير أن]القبة هنا (...) نقيض ذلك تماما ؛ حيث يعلوها وثن شرير، هو تمثال الفارس النّحاسي»[1].

أمَّا النّحاس فارتبط في القرآن الكريم بدلالة "الرّجم" و"العقاب"؛ إذ ترجم به شياطين الجن التي تحاول استراق السّمع من الملكوت الأعلى. يقول سبحانه وتعالى في محكم تنزيله: ﴿ يرسل عليكما نار ونحاس فلا تنتصران ﴾[2].

وكلمة النّحاس تتصل في العربية بكلمة "نَحْس"، والنَّحْسُ: الجهد والضرُّ، والنَّحسُ خلاف السعد من النّجوم وغيرها. ويوم ناحِسٌ، ونَحَسٌ، ونَحِسُ، ونَحِيسٌ، من أيام نَوَاحِسَ، و نَحْسَاتٍ، و نَحِسَات ...وهي المشؤومات .يقول سبحانه تعالى في سورة القمر: ﴿ إنَّا أرسلنا عليهم ريحاً صرصراً في يوم نحس مستمر﴾ (الآية 19).

والنَّحْسُ : تعني الرّيح الباردة، يقول ابن منظور:"والعرب تسمي الرّيح الباردة إذا نحساً . والنَّحْسُ الغبار (...) وقيل الرّيح أ ياّ كانت. والنَّحْسُ شدَّة البرد (...) والنّحاس : الدخان الذي لا لهيب فيه»[3].

ويحاول محمد بدوي تتبع خصائص معدن النّحاس كما نص عليها "القزويني" في كتابه :"عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"، فيورد « أنّ النّحاس معدن قريب من الفضة، والفرق بينهما حمرة اللّون، واليبس وكثرة الوّسخ. فحمرته نتاج الإفراط في الحرارة والكبريتية. أمَّا يبسه ووسخه فلغلظ مادته. ولذلك يحذر من اتخاذ الطعام فيه؛ لأنّه يسبب أمراضا لا حصر لها»[4].

---

[1]-محمد بدوي : الرّاعي والحملان ، مجلة فصول ، ص 157

[2]-القرآن الكريم، سورة الرّحمان : الآية : 35.

[3]-ابن منظور : لسان العرب : المجلد رقم : 06 ، ص : 227 .

[4]-محمد بدوي: الرّاعي والحملان مجلة فصول ، ص 157(نقلا عن : القزويني : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الشرق العربي- بيروت ، ص 183..)

وهو ما يؤكده "أبو حيان التوحيدي" قائلا: «من أدمن الأكل والشرب في أواني النّحاس أفسدت مزاجه. وعرض له أمراض صعبة (...)وإن كبت آنية النّحاس عن سمك مشوي أو مطبوخ بحرارته حدث منه سم قاتل»[1].

فإذا كان النّحاس يرتبط في لغتنا و/ ثقافتنا العربية بكلِّ هذه المعاني المتصلة بحدوث الضرر والهلاك، فإنَّ ارتكاز الوّصف السّابق في تأثيث موضوعه على هذا المعدن، يجعل منه صورة رمزية للشرِّ القادم، أو نقول يغدو كلّ ما فيه رمزاً لقوى الشرِّ المدمِّرة، الّتي تفسد على الإنسان سعادته. بل يصبح المشهد ككلّ، بما فيه من تفصيلات وصفية وسردية، رمزاً للصراع الدّائم بين قوى الشرِّ والخير؛ حيث ينتصب ابن خصيب كقوة خيّرة « تقترن بالمعرفة وحب العدل، وخير الناس، في مواجهة قوة شريرة، ضد لراحة النّاس، مولعة بالتدمير»[2] ، ممثلة في جبل المغناطيس (الجبل الأسود) والفارس النحاسي على القبة الصفراء؛ حيث يتخذ المعدن في هاتين الصورتين (الجبل/ القبة) « صورة كائن غريب، تتدُّ قوته التدميرية على الفهم»[3].

ويساعد ابن خصيب ذلك الهاتف الذي يأتيه في أثناء نومه. يخبره بأنّه المعني بتلك الكلمة المنقوشة على اللّوح، ويرشده إلى الطريقة التي يتخلّص بها من هذا الفارس، وينقذ البشرية كلِّها من شرِّه.

وصورة الهاتف هذه، تصادفنا مرّة أخرى في قصة "المدينة المسخوطة" من حكاية "الحمّال والثلاث بنات" –دائما– إذ يقول السّارد/ الوّاصف:«سمعوا مناديا ينادي بأعلى صوته مثل الرّعد القاصف. سمعه القريب والبعيد، يقول: يأهل المدينة، أرجعوا عن عبادة النيران. واعبدوا اللّه الملك الرّحمان»[4].

فهذه الصورة الوّصفية / السّردية تقدِّم لنا هذا النداء المدوّي في أرجاء المدينة

---

[1]–أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، المجموعة الكاملة في مجلد واحد، دار مكتبة الحياة–بيروت، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ،تح/ أحمد أمين وأحمد الزين. ج2 ،ص111

[2]–محمد بدوي: الرّاعي والحملان مجلة فصول ، ص 156

[3]–المرجع نفسه ، ص 158 .

[4]–ألف ليلة وليلة ، ج1 ، ص 65 .

الكافرة، في صورة "النبي المرسل" الّذي يدعوا قومه إلى الإيمان، وينهى ويأمر، ويزجر وينذر، ويحذِّر من مغبّة العصيان.

ولمّا كان الرسول "محمد" (ص) هو آخر الأنبياء والمرسلين، وهي الحقيقة الرّاسخة، الّتي تصُدُّ السارد وتمنعه من افتعال أو تمثل ما يغايرها، بأن يجعل في هؤلاء القوم نبياً يدعوهم إلى الحقِّ؛ ذلك أنَّ الحكاية تُقرُّ صراحة بأنَّ الإسلام قد جاء بيانه، وساد زمانه . وهكذا يلجأ السّارد إلى افتعال هذا النداء المعادل للنَّبيِّ وفكرته ووظيفته . أو نقول أنَّه « يصوغ فكرة النبيِّ صياغة رمزية قريبة المأتي، في هذا الصوت الصارخ كلّ عام، داعيا إلى الإيمان باللّه»[1]. وهي الدلالة التي استخلصناها من جملة المواصفات المنسوبة لهذا النداء .

[1]–محمد بدوي: الرّاعي والحملان، مجلة فصول، ص 162

3/ الوظيفة التعبيرية :

الوصف يعلن ويصرّح، أو يهمس ويشير ويرمز، و يكشف المتخفي والمستور. فيمحو الحدود بين الداخل والخارج نصي (Méta -Texte)، وينفي القطعية بينهما . وهو إلى ذلك ينفي القطيعة بين الذّات المتلّفظة والملفوظ، أو بين الخطاب والذات المحمولة في أضعافه، وحتى تلك المستهدفة بإشاراته. وهكذا يرتد الوّصف إلى الذات، ويتجه إلى تسجيل انفعالاتها وعواطفها.

فالأوصاف المنسوبة إلى الموجودات الخارجية، قد تتشاكل مع الحالات النفسية للشخصيات وتترجمها، وهو ما يطلعنا عليه هذا الوّصف المقتطع من حكاية السندباد البحري.

يقول السندباد: «ولم أزل سائراً حتى طلع النَّهار، وأصبح الصباح، وأضاء بنوره ولاح، وطلعت الشمس على رؤوس الرّوابي والبطاح»[1].

فهذا الوصف في قالبه الجمالي[*]أو الشّعري الجذّاب، يؤدي وظيفة تعبيرية بالأساس ؛ إذ أنّه يترجم فرح الشخصية بقدوم النّهار. ذلك أن السندباد البحري الفار من هؤلاء العراة، آكلي لحوم البشر، لا يكاد يصدِّق بطلوع النّهار، هذا الوافد الّذي طال انتظاره، بعد ليلة قضاها السندباد ساهراً، لا يستطيع نوماً، ولا يملك لنفسه راحة ولا اطمئنانا. أو كما يقول : « فلم يأتني نوم من شدّة الخوف والجوع والتعب»[2].

وهذه الدلالة نقرأها في هذا المقطع كذلك من حكاية "الحمّال والثلاث بنات"، يقول الواصف:

« وصلت إلى مدينة عامرة بالخير . قد ولى الشتاء عنها ببرده، وأقبل عليها الرّبيع بوردة، فقرحت بوصولي إليها»[3].

---

(1)–ألف ليلة وليلة ج$_3$ ،ص 60

(*)–سيأتي الحديث عن الوظيفة الجمالية الشعرية للوّصف لاحقا.

(2)–المصدر السابق، ج$_3$، ص60

(3)–المصدر نفسه ،ج$_1$ ،ص 45 .

فإذا كانت الشخصية تعلن هنا صراحة عن فرحها بوصولها إلى هذه المدينة، فإنّها عندما تنتقي لنا من مشاهد المدينة وموضوعاتها تصوير الزمان، والّذي يوافق حلول فصل الرّبيع، فلأنها تأمل بأن يولّى عنها الشتاء بوصولها إلى هذا المكان، وأن تتفــتق في كيانها ودربها براعم الرّبيع المفعم بالأمل في النّجاة، بعدما عانته من الفقد والسلب والبرد الروحي ؛ ذلك أنّها فقدت المال والخلان، وأضاعت الديّار من جراء اعتراض قطاع الطريق لهم، أو كما تروي الشخصية: « ثمَّ أنهم قتلوا بعض الغلمان، وهرب الباقون. وهربت أنا بعد أن جرحت جرحاً بليغا (...) وكنت عزيزاً فصرت ذليلا»[1].

وإذا كان الوّصف المرصود في المقطعين السابقين يصوّر لنا مشاعر الفرح والاستبشار، فإنّه يتجه في مواطن أخرى إلى رصد وتسجيل مشاعر الخوف والهلع نتيجة اليقين بالهلاك. وهو ما نسجّله في هذا المقطع المأخوذ من حكاية "الحمّال والثلاث بنات"–دائما–، إذا يقول الواصف:

« وما شعرت إلاَّ والأقطار قد أظلمت وأرعدت، وأبرقت وتهزهزت الأرض، وأطبقت الدّنيا، فطار السكر من رأسي»[2].

فالوّصف هنا يتجه في الحقيقة إلى تسجيل انفعالات الشخصية، أكثر منه رصداً لتلك التغيرات أو المظاهر التي صاحبت أو أعلنت قدوم العفريت. ومن جهة أخرى نجد أن هذا الوّصف يحاول بعث تلك المشاعر المتلبسة بالخوف والفزع في المتلقِّي، ليستشعر تلك الأجواء، ويقاسم الشخصية الحكائية معاناتها، وهي تواجه العفاريت اللئيمة، الّتي تفسد عنها بسطها وانشراحها، وتقاسي بسبــبها الويلات العظيمة، فتكون له بذلك قيمة تأثيرية .

وهذه القيمة تبدو أكثر جلاء في الوّصف الّذي يحاول أن ينقل إلينا انفعالات الشخصية وأحاسيسها بشكل سافر أو مباشر، ممَّا يقودنا إلى القول بأن قيمته التعبيرية

---

[1]–ألف ليلة وليلة ج1 ص 45 .

[2]–المصدر نفسه، ج1، ص47

تتـــزاح نحو الوظيفة التأثيرية (F. Impressive)، والتي تدرج الوّصف من جديد في سياق الوظيفة التواصلية للّغة، باعتباره حدث لساني، يشتغل كرباط وصل بين الباث والمتلقي.« وهذا الرّباط الذي يوصل بينهما، ينبغي أن يضيف له المرسل بصماته التأثيرية في من يتلقاه»[1]. وهو ما نسجّله كذلك على هذا الوصف المقتطع من حكاية السّفرة الثانية للسندباد:

يقول السندباد البحري: «فحصل عندي قهر شديد، ما عليه من مزيد . وقد كادت مرارتي تنفطر من شدَّة ما أنا فيه من الغمِّ والحزن والتعب. ولم يكن معي شيء من الدنيا، ولا من المأكل ولا من الشراب. وصرت وحيداً، وقد تعبت في نفسي ويئست من الحياة»[2].

فهذا الوّصف يرصد لنا الحالة النَّفسية والمعنوية للسندباد البحري، بعد أن اسيقظ من نومه، فوجد نفسه وحيداً في جزيرة معزولة، وقد سار عنه المركب، ونسيه التجّار والبحّارة، ولم يتذكره منهم أحد . ولذلك نجده يستجمع كلّ الألفاظ المشحونة بدلالات الخوف واليأس والموحية بها. وكذلك يعدّد الأسباب والعوامل الدّاعمة لذلك الشعور. وهذه الألفاظ هي: القهر/ المرارة/ الغمّ/ الحزن/ التعب/ الوحدة/ (وحيداً)، مضافاً إليها (انعدام المأكل والمشرب) . وقد دلَّ على ذلك بعبارة تشي بالانقضاء حيث يقول:« ولم يكن معي شيء من الدنيا »، وكأنَّ الدنيا أو الحياة قد أدبرت بإدبار المركب عنه . فكل تلك الألفاظ والدلالات تصب في معين واحد، وتؤدي إلى النتيجة المحتومة وهي : اليأس من الحياة .

ونشير هنا إلى أنَّ هذا التكثيف اللّغوي و/ الدلالي الذي سجلناه في المقطع، يعبِّر من جهة عن قدرات الوّاصف اللّغوية و/ الأسلوبية. ويهدف من جهة أخرى إلى الضغط على حساسية القارئ، ومحاولة نقل العدوى بالإحساس الرّهيب إليه، وحتى

---

[1]–الطاهر بومزبر: التواصل اللّساني والشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكنسون . منشورات الإختلاف والدار العربية للعلوم –ناشوون. ش.م.ل. ط1 /2007 ، ص40 (نقلا عن : عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . ص87) .

[2]–ألف ليلة وليلة ج3 ،ص 47 .

يتحقق التماهي أو الاندماج الكلّي مع الشخصية وفي النّص . على أنَّ هذا التماهي – كما يذهب إليه " تودوروف "– « لا ينبغي أن يؤخذ على أنَّه لعبة نفسية فردية . إنه إوالية باطنة في النّص، إنّه أثر بنيوي»[1].

وهذا الأثر أو الإوالية تبدو محققة في وصف اللّيالي بوسيلة أخرى، تقوم على المزج بين الممكن والمحتمل، وبين المألوف العادي والغريب اللاّمألوف، أو العجيب الخارق .حيث تغدو هذه السّمات والإمكانات التصويرية قناعاً جاذباً للسّامع / القارئ، كما نقرأه في هذا الوّصف المقتطع من حكاية السندباد . يقول السندباد واصفا:

« ورأيت في ذلك البحر شيئا كثيراً من العجائب لا يعدّ ولا يحصى. ومن جملة ما رأيت في ذلك البحر، سمكة على صفة البقرة، وشيئا على صفة الحمير. ورأيت طيراً يخرج من صدف البحر ويفرح على وجه الماء، ولا يطلع من البحر على وجه الأرض أبدا»[2].

فالعجيب في هذا الوّصف يكمن في أنَّ هذه الحيوانات أو المخلوقات « لم تر بعد أبدا»[3]. مثلها في ذلك مثل طائر الرّخ العملاق، وكذا "وحيد القرن" الذي وصفه السندباد البحري في رحلته الثانية ؛ حيث يبدو وصفه هذا الأخير(وحيد القرن) في البداية قابلا إلى أن يدرج في دائرة الموجود المحقق أو الممكن، وذلك حين يقول :

« وفي تلك الجزيرة صنف من الوحوش يقال له الكركدن، يرعى فيها رعيا، مثل ما يرعى البقر والجاموس في بلادنا. ولكن جسم ذلك الوحش أكبر من جسم الجمل، ويأكل العلق، وهو دابة عظيمة، لها قرن واحد غليظ في وسط رأسها»[4].

ولكنّه حين يضيف بأنَّ «طوله قدر عشرة أذرع، وفيه صورة إنسان (...) [وهو]

---

(1)–تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ت / الصديق بوعلام ، دار الكلام – الرّباط ط1 /1993 ، ص 112.

(2)–ألف ليلة وليلة ج3 ،ص: 60 .

(3)–ينظر مفهوم العجيب، المرجع السّابق، ص 66.

(4)–المصدر السابق، ج3، ص: 51.

يحمل الفيل الكبير على قرنه ويرعى به في الجزيرة والسواحل، ولا يشعر به . ويموت الفيل على قرنه، ويسيح ذهنه من حرِّ الشّمس على رأسه، ويدخل في عينيه فيعمى، فيرقد في جانب السواحل، فيجيء له طائر الرّخ، فيحمله في مخالبه ويروح به عند أولاده، ويزقمهم به، وبما على رأسه»[1]. فإننا نؤيد "تودوروف" فيما ذهب إليه، من أنَّ مثل هاذين الحيوانين (الكركدن، الرّخ)، بالأوصاف والأبعاد الأعجوبية التي أسندت لهما، لا وجود لهما بالنسبة لعلم الحيوان المعاصر[*]. وكذلك الحيات التي« لوجاءها فيل لابتلعته » وشجر الكافور الذي « كل شجرة منه يستظل تحتها مائة إنسان»[2]. فالعجيب هنا يكمن في الوّصف وفي المعجم[**]، وهو يهدف لأن يخلق «أثراً خاصا في القارئ، خوفا أو هولا، أو مجرّد حب استطلاع»[3]. أو نقول « أن الغاية من وراء هذا التضخيم والغرائبية، عائدة إلى رغبة السارد باستجرار الدّهشة، والانفعال والإعجاب من قبل السّامع (...) وتعليق [ه]على حكاية تاليه...» [4].

فالوّصف في مثل هذه المقاطع تعبيري من وجهتين؛ من وجهة العلاقة التي يقيمها مع القارئ أوّلا، باعتبارها تكشف مقصدية السارد أو المرسل تعرّيها. وتلك التي تردّه إلى السّارد ثانيا، من حيث أنّه يبرز قدراته التخييلية ويبرهن عليها.

وهذا الجانب المتعلِّق بالسّارد و/ المبدع – عموما– يتجلّى في الوّصف العجائبي، كما في الوّصف التزييني. ذلك أنَّ وظائف الوّصف تتداخل وتتمازج، ممَّا يكسب

---

[1]–ألف ليلة وليلة، ج3 ،ص: 51 .

[*]–وإن كان تودوروف يؤكد من جهة ثانية أنّ المستمعين إلى السندباد كانوا أبعد من هذه الحقيقة. لذلك فهو يدرج هذه الأوصاف في باب العجيب الغريب ، وذلك أن فوق الطبيعي هنا غير مسلَّم به، باعتبار جهل المستمع لتلك المناطق التي يزعم السندباد أنّه أرتادها،ممَّا يجعله بعيداً عن الشَّك فيها أو رفضها. – ينظر: تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ت / الصديق بوعلام ، ص 78 .

[2]–المصدر السّابق: ص 49، 50 على التوالي.

[**]–ويسمية تودوروف العجيب "المبالغ" كذلك .

– ينظر: تزفتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ت / الصديق بوعلام ، ص 77 .

[3]–المرجع نفسه، ص122

[4]–حسن حميد : ألف ليلة وليلة : شهوة الكلام / شهوة الجسد ص: 169.

الوّصف كثافة سردية و/دلالية في النّص الحكائي .

وفي الأخير نقول أنَّه إذا كانت الوظيفة التعبيرية و/ الانفعالية (Emotive) للّغة، في تركيزها على المرسل، وكما قررها "ياكسون"، تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلِّم تجاه ما يتحدث عنه . وهي تنـــزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معيّن صادق أو خادع . ويتجسّد ذلك من خلال استخدام عناصر لغوية و/ تعبيرية، كصيغ التعجّب مثلا ، أو العبارات الدالة على السخرية أو الغيظ، أو من خلال طريقة النطق كذلك وغيرها من الوسائل ... [1] فإنَّا نجد في المدوّنة التي ندرسها الكثير من الصيّغ والعبارات الدالة على ذلك، والمؤشرة على هذا الحضور للذات المتكلّمة في طيّات الخطاب المسمّى وصفاً . وأبرز هذه الصيّغ وأكثرها حضوراً، صيغ التعجّب، من قبيل:« فتعجبت من ذلك غاية العجب»، « فازددت من ذلك عجبا »، « شيء يحيِّر العقل والفكر»[2]. هذا ممّا ورد في حكاية "السندباد البحري"، أمّا في حكاية "الحمّال والثلاث بنات" فنذكر على سبيل المثال لا الحصر، عبارات:«فحارت عقولنا»، «ما يحيِّر الناظر»، «فلما نظرت إلى ذلك تعجبت»، «ونسيت نفسي ممَّا دهشني من تلك الأحوال»[3].

وهكذا يتأكد ما قال به "هامون"، من أنَّ الوّصف « نوع من الجهاز اللّغوي الانعكاسي الداخلي، الذي يتحتم عليه الكلام عن الألفاظ عوضا عن الأشياء»[4].

---

[1]–رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ت / محمَّد الولي ومبارك حنون ، ص 28 .

[2]–ألف ليلة وليلة ، ج 3 ، ص 48،53، 73 على التوالي .

[3]–المصدر نفسه ، ج1ص: 44 ، 64 ، على التوالي

[4]–فليب هامون : في الوصفي ، ت / سعاد التريكي ، ص : 147 .

4/ الوظيفة الإيديولوجية أو القيمية:

إن متلقي النّص الأدبي مستهدف وجدانيا، بمحاولة إيجاد أو خلق تلك الصلة الحميمية بينه وبين النّص . والكاتب إذ يحاول امتلاك مشاعر قرائه، يخطط لما هو أكبر وأخطر؛ ذلك أنّ ما يهمه أكثر هو أن يمتلك أفكارهم. لذلك نجده لا ينفك يمرِّرُ منطلقاته الفكرية ومعتقداته الإيديولوجية، في قوالب لغوية تتخذ لها تشكيلات وصور أسلوبية مختلفة . ويعد الوّصف أحد تلك البؤر البارزة لتجلِّي الإيديولوجيا في النّص السّردي كما سنرى .

في حكاية "الحمّال والثلاث بنات"، يروي الصعلوك الثاني للعفريت قصة "الحاسد والمحسود"، ويفتــتحها قائلا:

«كان في مدينة رجلان يسكنان في بيتين بحائط واحدٍ، ملصقين. وكان أحدهما يحسد الآخر ويصيبه بعينه، ويبالغ في أذيته وكلّ وقت يحسده . وزاد به حسده، حتى أنَّه امتنع عن الطّعام، ولذيذ المنام، والمحسود لا يزداد إلاّ خيراً . وكلما حسده جاره تحسنت حاله»[1].

فهذا الوّصف في طابعه الإخباري، يحمل في طياته علامات أيديولوجية ذات طابع ديني و/ شعبي، تتعلّق بالعين والحسد . فالعين حق، أمَّا الحسد فمذموم. ويمكن أن ينقلب على صاحبه، كما ينقلب السِّحر على السّاحر. وكما أنَّ السِّحر لا يضرُّ إلاّ بإذنه تعالى، أو كما يقول عزَّ وجلَّ: ﴿ وما هُمْ بِضَارِين بِهِ مِن أحدٍ إلاَّ بإذنِ اللّه ﴾[2]. فكذلك الحسد. وهي الأفكار الّتي يحاول هذا المقطع الوّصفي تسويقها، من خلال عقد مقارنة بين "الحاسد" الّذي كلَّما زاد حسده لجاره ساءت حاله، في حين كان "المحسود" لا يزداد إلاَّ خيراً وسلامة. والوّصف من هذه الوِّجهة، يمكن أن يصب في مصبٍّ تعليميٍّ أيضا؛ من حيث أنَّه يقوم وبطريقة ملفقة، بتمرير المواعظ والحكم إلى المستمعين و/ القرّاء، ذلك أن الرِّزق والفضل بيد اللّه تعالى يؤتيه من يشاء . وهذه الفكرة نجدها

---

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج 1 ، ص 49 .

[2]–القرآن الكريم ، البقرة ، الآية (201)

مطروحة في هذا المقطع كذلك.

يقول الوّاصف :« والدي تاجر جواهر، وله تجارة وعبيد ومماليك، يسافرون له في المراكب بالتجارات إلى أقصى البلاد، ولهم معاملات وأموال متّسعة، ولم يرزق ولدٌ قط»[1].

فالوّصف هنا إخباريٌ كذلك . وهو يؤدي من وجهة أخرى وظيفة إيديولوجية ؛ ذلك أنَّ الشخصية هنا (الوالد) وعلى الرّغم من أنَّها أوتيت كلَّ شيء، من مال وغنى وسيادة (حيازتها للعبيد والمماليك) إلاّ أنّها حرمت الأساس، هذا الّذي من شأنه أن يحفظ لها اسمها (بقاء ذكرها) ومالها . فالمال لا قيمة له ولا طعم، إن حرم صاحبه الوّلد .

ولكن تأبى مشيئة الخالق إلاّ أن يهب عبده ولداً في آخر عمره، وفي ذلك برهان على قدرته تعالى، وعلى أنَّه المالك لكلّ شيء وبيده الأمر كلّه، فهو المانع والمعطي، والقابض والباسط ... ولكن يبدو أن الاختبار أوالابتلاء لم ينته؛ ذلك أنّ الهبة تبدو مهددة بالزّوال، كما تشير إلى ذلك الحكاية، أو النبوءة القائلة بموت الولد[2].وإن كان أن الناس أو العامّة عادة ما ينظرون إلى صاحب المال على أنَّه في نعماء دائمة، ومسرة قائمة، إلاّ أنَّ ذلك قد لا يكون محققا. خاصة إذا غاب الوّلد، أو كان وحيداً معلولاً أو يخشى عليه كما في الوضعية المتاحة من خلال الحكاية.

واللّه سبحانه وتعالى كريم في عطائه، ولكنَّه (عزيز ذو انتقام)، فيكون جزاء من لا يؤدي الخالق – جلاّ وعلا – حقّه من العبودية والحمد والشّكر لنعمه، أن يكافأ بحرمانها، ويلحقه العذاب الأليم . وهي القضية التي تعالجها قصة "المدينة المسخوطة" من "حكاية الحمّال والثلاث بنات". فأهل المدينة كانوا مجوساً يعبدون النّار، وينسون اللّه الواحد القهّار، الّذي أغدق عليهم نعمه وعطاءاته. ومن رحمته وفضله عليهم أن بعث فيهم مناديا ينادي عليهم بقرب الهلاك، ويدعوهم إلى عبادته وحده، واللّوذ

[1]–ألف ليلة وليلة، ج1، ص 58 .

[2]–المصدر نفسه، ج1، ص 58

برحمته وعفوه من سوء عقابه . ولكنّهم أبوا، فحلَّ عليهم سخطه، وذلك أن مسخهم حجارة سوداء ليكونوا عبرة لمن اعتبر.

وصورتا البدء والختام، نجدهما مكرّستين من خلال هذا المقطع الوّصفي، الّذي يحاول أن ينعت لنا الوضع الذي مسخت فيه الملكة . يقول الواصف :

« ودخلت قاعة الحريم، فوجدت في حيطانها ستائر من الحرير . ووجدت الملكة عليها حلّة مزركشة باللّؤلؤ الرّطب، وعلى رأسها تاج مكلل بأنواع الجواهر، وفي عنقها قلائد وعقود . وجميع ما عليها من الملبوس والمصاغ باقٍ على حاله، وهي ممسوخة حجراً أسود»[1].

تكمن بؤرة الدلالة في هذا المقطع، في التأكيد الّذي تضمّنته الجملة الأخيرة ؛ وكأنَّ بالوّاصف حين بأَّر اهتمامه على وصف اللّباس والحلّي يريد أن يؤكّد على النّعمة الّتي كان فيها هؤلاء القوم من جهة، ومن جهة أخرى يريد أن يقول لنا، بأنّ اللّه أراد من إبقائها على حالها أن تكون شاهداً عليهم، وبرهانا لكل منكر؛ ذلك أنَّه حفظ لهم أشياءهم، ومسخ أجسادهم حجارة سوداء، ليكونوا عبرة لمن اعتبر .

والملك كذلك «جالسا، وعنده حجابه ونوابة ووزرائه، وعليه من الملابس شيء يتحير فيه الفكر .[يقول الواصف] فلما قربت من الملك وجدته جالساَ على كرسيٍّ مرصَّع بالذرِّ والجوهر، فيه كلّ ذرة تضيء كالنّجمة. وعليه حلة مزركشة بالذهب . وواقف حوله خمسون مملوكاً، لابسين أنواع الحرير، وفي أيديهم السيوف مسلولة»[2]. غير أنَّ الجميع مسخوط حجارة سوداء .

فهذا الوّصف، أو هذه القصّة، تتلو في مسامعنا أصداء الأمم السّالفة ؛ تذكرنا "سادوم وعامورة"، وتنتصب أمامنا في مرايا الذاكرة "إرم ذات العماد".

وإذا كان الموت في "سادوم وعامورة" «إعصاراً من اللّهب، انفجاراً نوويا، لا

---

[1]–ألف ليلة وليلة،ج 1 ، ص 64 .

[2]–المصدر نفسه، ج1، ص 64

يبقى ولا يذر في القارات الضائعة (...) [فقد جاء الموت هنا كما في إرم ذات العماد] قوة جامدة مجمِّدة، جعلت الأحياء جثثا لا حراك لها. والأشياء أثاراً تتحدث عما كان بغير لسان»[1].

وهكذا يتجلّى الوّصف من هذه الوجهة كبؤرة للتفاعل النّصي؛ حيث « الوجود المتعارض لمعطيين: أحدهما أدبي والآخر مصاحب. هذا التعارض يخلق بنيات متوافقة، من أجل البحث عن وحدة جدلية ومركبة للكتابة. أي وقوع تصادم وتقاطع أنساق متباعدة داخل هذا النّوع من الكتابة»[2].

ومن جهة أخرى، يشتغل الوّصف المتسربل بأطياف المعتقد الدِّيني في اللّيالي، على التأثيث لصور الزهد والتنسُّك،والّتي تقوم معارضة ومناوئة لصور الخلاعة والمجون التي تحفل بها اللّيالي كذلك . وبذلك يبدو نص اللّيالي وفيا لسياقه العام، أو غير منقطع عن نص الثقافة العام؛ ذلك أن« التعمُّق في قراءة بعض الوحدات البانية لنص "ألف ليلة وليلة"، يكشف عن وجود نوع من التشاكل بين هذه البنيات النّصية الحاضرة، وبين بنيات نصّية إحالية ومرجعية»[3]. أو نقول أن فعل الحكي في اللّيالي، هو عمل « طاله تقنيين مشفر بكيفية مسبقة في الواقع المجتمعي الخارجي»[4].

ونعود إلى تحليل تلك الصوّر والبنيات، فنأخذ هذا المقطع الوّصفي من حكاية "الحمّال والثلاث بنات" كذلك.يقول الوّاصف :

«ونظرت المكان فإذا هو معبدٌ، وفيه قناديل معلّقة موقدة، وشمعدان . وفيه سجادة مفروشة، جالس عليها شاب حسن المنظر، وقدّامه ختمة مكرّمة، وهو يقرأ . فتعجّب كيف هو سالم دون أهل المدينة»[5].

---

[1]–حسن حميد : ألف ليلة وليلة ، شهوة الكلام / شهوة الجسد ، ص 60 .

[2]–المصطفى مويقن: بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة ، ص 86.

[3]–المرجع نفسه،ص 192

[4]–المرجع نفسه، ص212

(نقلا عن: Philipe Hamon ,texte et idiologie,puf/ écriture .paris,1984,p :108)

[5]–ألف ليلة وليلة ، ج 1 ، ص 64

فهذا الوّصف التصويري يقدِّم صورة للمعبد، تبتعد عن المغالاة الّتي عهدناها في وصف أماكن وأفضية اللّيالي ؛ إذ اقتصر على ذكر ما يصلح أو ينبغي أن يتوفّر عليه المعبد عادة، كالقناديل والشموع الموقدة، والسجّادة، ووجود المتعبِّدِ (الشاب)، والختمة المكرّمة (المصحف الشريف). ولم يذكر أن القناديل من الذهب أو الفضة، أو أنَّ السجادة من الحرير المطرَّز بخيوط الذهب، كما ألفيناه في وصف اللّيالي؛ وذلك لإشاعة جوِّ الزهد وإضفاء صورة الرّهبة والوقار على المكان ؛ لما علق في الأذهان عن صور الزوايا والمعابد . وعلى الرّغم من تواجد المعبد في القصر، إلاّ أن صورته جاءت مفارقة للصور الأخرى، المرصودة عن مجلس الملك، وغرفة الملكة وغيرها ... ومقاطعة لسياق الوّصف العام. فإذا كان العباد النّساك والزهّاد، عادة ما ينعزلون في قبة على جبل لا يكاد يقطنه أحد، فقد انعزل هذا الشاب في تلك الزاوية من القصر، وأثث لعزلته بما أتيح له ضمن تلك الحدود الضيّقة، التي تأبى عليه إعلان عقيدته، وبالتالي صعوبة الخروج، أو الانفلات من ضيق المكان إلى رحابة الخلاء، برهبته الباعثة على الخشوع والتفكر، فهو ابن الملك الذي يعبد ورعيته النّار، ويكفرون بالواحد القهار.

ولكن هذا الوّصف المقدم للمعبد، يأتي مشفوعاً بوصف "الشاب" في صورة تحفها إيحاءات كثيرة، تجتمع في كونها مفارقة ومقاطعة مرة أخرى لهذا الجوِّ الإيماني المهيب، لتصلنا بالقطب الأخر لتلك الثنائية الضدِّية، حيث ُترابِطُ الغواية، فتعلن السخرية حضورها، وتجنح نحو "تعرية الواقع وفضحه"، وتكشف الاختلال الّذي أصاب المجتمع العربي الإسلامي في عصر من العصور[1].وكأنَّ نص اللّيالي محكمة مقنعة، تنطق في لهجتها المتواطئة، بالإدانة الثقافية الشاملة. وهو ما يكشفه السّرد اللاّحق[*]، ويقدِّم هذا الوّصف بعض ملامحه.

تقول الصبية واصفة "الشاب المتعبِّد":« فنظرت إليه، فإذا هو كالبدر إذا ظهر؛

---

[1]–المصطفى مويقن: بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة ، ص 163.

[*]- ينظر المقطع السردي المحدد بــ " بلغني أيها الملك ، سعيد ان الصبية مازالت تحث الشاب ... من الفرح". ألف ليلة وليلة :ج1 ، ص 66.

حسن الأوصاف، لين الأعطاف، حسن المنظر،كأنَّه قالب سكر. رشيق القدِّ، أسيل الخدِّ، زهي الوجنات . فنظرت له نظرة، أعقبتني ألف حسرة، وأوقدت بقلبي كلّ جمرة»[1].

انطلاقا من هذا الوّصف، نخلص إلى أنَّ الجمال في اللّيالي، لم يعد مقصدا تنفرد به المرأة / الأنثى، ولا مطلبا مرتبطا بها، بل يقاسمها ويشاركها فيه الرّجل / الذكر مقصداً وملمحاً ؛ ذلك أنَّ الصّفات المسندة لهذا الأخير لاتختلف عمّا عهدناه مسنداً للمرأة .فهو (لين الأعطاف، رشيق القدِّ، أسيل الخدِّ، ...)، وإذا كان "حسن حميد" يرجع ذلك إلى كون «السارد في اللّيالي مأخوذ بالأوصاف المعروفة، لا بالتفرقة ما بين الجمال الأنثوي والذكوري[*]، وكأن موضوعة (الذكورة) متطابقة في الجذب والنفور مع (الأنوثة). وعند[ه] أنَّ مرد ذلك التطابق يعود إلى نقص في معرفة السّارد للعالمين الأنثوي والذكوري، أو أنَّه يعود إلى تعاطف السّارد مع عالم الذكورة حين يلبسه أثواب الأنوثة الهفهافة الشفيفة»[2]. فإننا نرى في ذلك علامة من علامات ومضاعفات الثقافة الوافدة، وانعكاساتها على المجتمع العربي الإسلامي ؛ حيث أنَّ العصر العباسي، عرف موضوعة أدبية جديدة، تمثلت في ظهور الغزل بالغلمان في الإبداع الأدبي، شعره ونثره (المقامات) .وهو تعبير أو تكريس لبعض الممارسات الشاذة، والّتي عرفها المجتمع آنذاك.

ومن جهة ثانية، تواجهنا في هذا الوّصف وما يعقبه من أحداث[**]، صورة المرأة

---

[1]–ألف ليلة وليلة، ج1، ص 65

[*]- وإن كان حسن حميد في مقاله: ألف ليلة وليلة: القص الاستماع (سلطان الكلام)،والمنشور ضمن مجلة جامعة دمشق ، يناقض نفسه، بحيث يورد ما يتعارض وهذا الرأي إلى حدٍّ ما .

– ينظر: المجلد 21– العدد (3+4) 2005، ص 241.

[2]–حسن حميد : ألف ليلة وليلة ، شهوة الكلام / شهوة الجسد ، ص 161

[**]-وهكذا تتضح مرة اخرى الطبيعة العميقة والبعيدة للوصف الذي يدخل في علاقات إدماجية – بتعبير بارث– مع وحدات أخرى قد تكون وصفية أو سردية، تدل على أنّ الوحدة (الوصفية طبعا) والحال كذلك–كما يقول بارث–« لاتحيل إلى فعل متمم وناتج،ولكن إلى مفهوم منتشر إلى حدّ ما وضروري مع ذلك لمعنى القصة (...) ولكي نفهم مايؤديه الدليل المسجل يجب، أن تنتقل إلى مستوى أعلى (أفعال الشخوص أو السّرد لأن الدليل يتضح هنا » .

– ينظر رولان بارث : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ت/ منذر عياشي ، ص45.

العاشــقة الرّاغبة، والّتي تزيح من الأذهان صورة المرأة العربية المعشوقة والمرغوب فيها، أو تلك الرّاغبة الكابتة على أنفاسها. وهنا بالتحديد يتجلّى التفاعل بين الثقافة السائدة والسياق الوافد، لتشكيل سياق النّص العام. ويأتي «نص"ألف ليلة وليلة" للبحث عن طبيعة النّقلة المعرفية التي عرفها المجتمع العربي، في تناوله لمختلف المواضيع والخوض فيها، كشكل من أشكال التحوّل الّذي فرضه انفتاح المجتمع العربي على الثقافة اليونانية والفارسية»[1].

ومن القضايا التي حاول الوّصف أن يعرّيها، ويميط اللّثام عنها فكرة الطبقية، والّتي يمكن أن نستجليها من خلال المقابلة بين التقديم الذي نعت به "السندباد الحمّال " من جهة، و "السندباد البحري" من جهة أخرى. فالأول مجرّد حمّال بائس، فقير الحال، يحمل أسباب النّاس بالأجرة، أمّا السندباد البحري فهو ابن تاجر، وقد كان والده من « أكابر النّاس والتجار، وكان عنده مال كثير ونوال جزيل»[2]. ويضيف السّندباد أنَّه ولمّا توفي والده، صار كل المال إليه . يقول: «فلمّا كبرت وضعت يدي على كلّ شيء، وقد أكلت أكلاً مليحاً، وشربت شرابا مليحا، وعاشرت الشباب، وتجمّلت بلبس الثياب، ومشيت مع الخلان والأصحاب»[3].

فالسندباد "الحمّال" الّذي أجبرته ظروف الحياة القاسية على امتهان هذا العمل، تتآزر اليوم عوامل جمّة، ثقل الحمولة، وحرارة الطقس، ثم المقادير الّتي قادته إلى أن يتوقف بهذا المكان، وينزل حمولته أمام هذا البيت، الذي لن يكون سوى بيت "السندباد البحري"، «حيث خرج من ذلك الباب نسيم رائق، ورائحة زكية (...)[و] سمع من ذلك المكان نغم أوتار وعود، وأصوات مطربة، وأنواع إنشاد معربة. وسمع أيضا أصوات طيور تناغي، وتسبح اللّه تعالى باختلاف الأصوات، وسائر اللّغات، من قماري وهزار، وشحارير وبلبل وفاخت وكيروان (...)[و] وجد داخل البيت بستانا عظيما، ونظر فيه غلمانا وعبيداً، وخدماً وحشما، وشيئاً لا يوجد إلاَّ عند الملوك

(1)–المصطفى مويقن: بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة ، ص 207

(2)–ألف ليلة وليلة ، ج 3 ، ص 41 .

(3)–المصدر نفسه، ج3، ص 41 .

والسلاطين. وبعد ذلك هبت عليه رائحة أطعمة طيبة زكية، من جميع الألوان المختلفة، والشراب الطيِّب»[1].

وكأن المصطبة التي جلس عليها "السندباد الحمّال" أمام بيت "السندباد البحري"، ماهي إلاّ ذلك الحد الفاصل بين "عالم الفقر وعالم الغنى"، أو أنَّ "السند باد البحري" ماهو إلاّ الصورة المفقودة و/ المنشودة، أو "الأنا العليا" التي يريد السندباد الحمّال أن يكونها أو يبلغها. وهو ماحدا بـــ "بتلهايم " (B. Bettelheim) إلى القول بأنَّ « حكايات "السندباد البحري" يمكن عدها مجموعة من الخيالات التي يلجأ إليها الحمّال للهروب من واقعه المضني»[2].

ومهما يكن من أمر، فإنَّ هذه الصورّ ومثيلاتها في كتاب اللّيالي، إنّما تعكس التفاوت الطبقي في المجتمع العباسي، أو انقسامه إلى شريحتين، « شريحة الأغنياء والأثرياء والمترفين، وتمثلها شخصية السندباد البحري (...) وشريحة الفقراء والأشقاء والمغبونين، وتمثلها شخصية السندباد البرّي الّذي كان في ضنك من العيش ...» [3].

وإذا كان السندباد البرّي يحاول أن يخفف من وطأة ذلك على نفسه، رادا الأمر إلى مشيئة الخالق، ومتظاهراً بالرِّضي، إذ يقول: «سبحانك يارب يا خالق يارزاق، ترزق من تشاء بغير حساب (...) يارب لا اعتراض عليك في حكمك وقدرتك، فإنك لا تسأل عما تفعل، وأنت على كلّ شيء قدير. سبحانك تغني من تشاء، وتفقر من تشاء (...) قد أنعمت على من تشاء من عبادك، فهذا المكان صاحبه في غاية النعمة، وهو متلذذ بالرّوائح اللّطيفة والمآكل اللّذيذة (...) وقد حكمت بخلقك ما تريد، وما قدرته عليهم، فمنهم تعبان، ومنهم مستريح . ومنهم سعيد، ومنهم من هرٍّ مثلي في غاية التعب والذل»[4]. فإنَّ السندباد البحري ومن جهته، يرد عليه أنّه ما وصل« إلى

---

[1]–ألف ليلة وليلة، ج3، ص 39 .

[2]–عليمة قادري : نظام الرّحلة ودلالتها ، ص 265 (نقلا عن : B .Bettelheim: psychanalyse des cortes de fées, p : 136)

[3]–نجوى بوقادوم : أدبية الرّحلة في سفرات السند باد البحري ، مذكرة ماجستير(مخطوط)، ص 81.

[4]–ألف ليلة وليلة، ج 3 ، ص 39

هذه السعادة وهذا المكان، إلا بعد تعب شديد، ومشقة عظيمة، وأهوال كثيرة. وكم قاسيت في الزّمان الأوّل من التعب والنّصب»[1]. وكأنّه يريد أن يقول للحمّال، أنّ ما يعانيه هو من الأعمال، لا يوازي شيء إذا ما قيس مع أهوال البحر، وغربة الديار، ومغالبة الأشرار، وكلّ ما اجترحه السندباد في سفراته، كما سيعرضه ويقصّه عليه . ولعلّه الأمر الذي دفع بـ"المصطفى مويقن" إلى القول بأنَّ « الرؤية المتحكمة في النّص صريحة إلى حدٍّ ما(...)[يحيث] تعتبر التفاوت الطبقي شيئاً طبيعيا. لأنَّ السّاردة / شهرزاد تعتبر من جهة هذا التفاوت الطبقي، ليس أكثر من رفع أفراد إلى مستويات اجتماعية أعلى. ومن جهة أخرى، هو تعبير عن تكريس لوعي ووضع طبقيين تعيشهما السّاردة، وبحكم كونها ابنة وزير»[2]. و قد يكون هذا الرأي صائبا إلى حد ما، إلا أنَّنا نميل إلى قراءة ذلك قراءة أخرى ؛ حيث أنَّ تَتَبُّعُناَ لموضوعات الوصّف في رحلات السندباد، من خلال تركيزها على نعت العجيب والخارق، سواء فيما تعلّق بالفضاء أو الشخوص ممّا سبق ايضاحة في مناسبات عدَّة من هذا البحث، ومن خلال أنَّ إقحام الخوارق – والذي تجلّى في الوّصف كما في السّرد – بقدر ما تعتبر عنصرا معارضا للشخصية في أغلب الأحيان، إلاّ أنها تتغلب عليها في النّهاية، ممّا يجعلنا نقول أنّ ذلك يهدف إلى إضاءة الشخصية من وجهة سردية، وإلى تكريس ايديولوجيا الإنسان الخارق، تفوقه وإيمانه بقدراته؛ بمعنى تمجيد الفرد[*]، وهذا من وجهة دلالية طبعا . وكذلك ما تعلّق بوصف السِّحر، أو نعت أثاره أو منعكساته على الشخوص والأشياء أو مزايا المتحكمين فيه، كما يعرض لنا في حكاية "الحمّال والثلاث بنات"، حيث تتجلّى « مظاهر لمّاحة عن مرونة الأشياء وطواعيتها، والفكرة القائلة بأنَّ الإنسان قادر على السيطرة عليها وتحويلها . ويأتي السحر في المقدمة من حيث قدرته على السيطرة على جميع العناصر. ويأتي التنجيم، واستكناه المستقبل ليمتدَّ إلى معرفة السيطرة على

(1)–ألف ليلة وليلة، ج3 ، ص 40

(2)–المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص157.

(*)- ينظر حسان سركيس ، الثنائية في ألف ليلة وليلة، دار الطليعة– بيروت، ط1، 1997، ص114،115،117

النجوم ومطالعتها»[1].

وبردُّ ذلك كلّه على القضية التي انطلقنا منها، نقول أنّه ما على السندباد الحمّال إلاّ أن يؤمن بذاته و بقدراته، وينطلق إلى تحقيقها كما فعل السندباد البحري في ارتياده للمجهول، ومجابهته له .

[1]–حسان سركيس، الثنائية في ألف ليلة وليلة ، ص166.

5/ الوظيفة الجمالية أو التزيينية :

يقول السّارد/ الوّاصف في حكاية "الحمال والثلاث بنات" من "ألف ليلة وليلة":

«ثمَّ بعد ذلك طلع العبيد ومعهم شاب أحسن ما يكون. وفي وسطهم شيخ كبير هرم، قد عمّر زمنا طويلا، وأضعفه الدّهر حتى صار فانيا. ويد ذلك الشيخ في يدي صبي قد أفرع في قالب الجمال، وألبس حلّة الكمال، حتى أنّه يضرب بجماله الأمثال .وهو كالقضيب الرّطب، يسحر كلّ قلب بجماله، و يسلب كلّ لبٍّ بكماله»[1].

في هذا المقطع وصف لشخصيتين :الشيخ والصبي. وهو وصف يقوم على المقابلة بين الشخصيتين؛ فالشخصية الأولى شيخ فاني سلبه الدّهر كل سمات شبابه، وبالتالي حسنه وجماله. والثانية صبيٌّ في مقتبل العمر[*]، قد خلع اللّه عليه كلّ صفات الحسن والجمال .

وإذا كان الوّصف المقدَّم للشيخ، يقوم على التكثيف الدلاليّ؛ حيث حشد الواصف مجموعة من الدّوال الّتي تؤدّي المدلول ذاته، أي الشيخوخة والهرم . وهذه الدوال هي: شيخ / كبير / هرم / عمّر (زمنا طويلا)/ أضعفه (الدهر) /فانيا– وفي هذا دليل على سعة أفق الوّاصف المعجمي واللّغوي– فإنَّ الوّصف المقدّم للصبيِّ، يميل في قالبه الشكلي إلى الاعتماد على الوظيفة الشعرية للّغة، متوسلا تقنيات بلاغية متعددة، كالجناس الناقص بين: الجمال/ الكمال، أو جماله/ كماله، والتشبيه في قوله : كالقضيب الرّطب. كما تنتظم بنيته العامة وفق نسق متوازي أو تأليف ثنائي[**]، يقوم على التناسب بين وحدات الوّصف تركيبيا /جمليا ونحويا/ موقعيا، أو نقول : « في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النّحوية»[2]. ذلك أنَّ جمل الوّصف تتناسب أو تتماثل من حيث الطول والقصر، كما

---

[1]–ألف ليلة وليلة ، ج1 ، ص 57.

[*]- في الخامسة عشر من عمره . ينظر المصدر نفسه ، ص 58.

[**]- ينظر مفهوم التوازي (Parallélisme) في كتاب: رومان ياكسون : قضايا الشعرية ،ت/ محمّد الولي ومبارك حنون ، ص153.

[2]–رومان ياكسون : قضايا الشعرية ،ت/ محمّد الولي ومبارك حنون، ص106.

نشهده في تتابع جمل من قبيل: أفرغ في قالب الجمال / البس حلة الكمال / يضرب بحسنه الأمثال. وكذلك قول الواصف: يسحر كلّ قلب بجماله / يسلب كلّ لبٍّ بكماله. وكذا التطابق من حيث توزيع أو موقعة الوحدات النَّحوية، فيما تعلّق بترتيب الأفعال والأسماء وكذلك الحروف. يضاف إليه تماثل صرفي من حيث بنية الكلمة وعدد أصواتها (يسحر – يسلب / كل = كل/ قلب – لبٍّ / بـــ = بـــ / جماله– كماله)

لم يحاول الوّصف السابق في الحقيقة أن يرسم لنا صورة واضحة الأبعاد والمعالم عن مقوِّمات الجمال عند هذا الصبيٍّ، بحيث تصير مرجعاً يحتكم إليه في تقييمه، بقدر ماحاول أن يقدِّم لنا لوحة جمالية طيفية الأبعاد، تركن للمطلق والمثال، وترفض تعيينات وتفصيلات الواقع البليدة . وهو ما يجعلنا ندرج هذا الوّصف في باب الوّصف الجمالي التزييني، والّذي لا تبدو له في هذا السيّاق وظيفة أخرى، إلاّ فيما يخص التدليل على قدرات الوّاصف اللغوية، وبراعته الأسلوبية، أو تمرّسه بأساليب البلاغة والإنشاء، وهو من هذه الوجهة ذو وظيفة تعبيرية حجاجية .

ومثله هذا الوّصف المقتطع من "حكاية الحمّال والثلاث بنات" – دائما – والوارد في وصف القاعة والصبية، سيّدة البيت الذي استضاف الحمّال والصعاليك الثلاثة، والخليفة هارون الرّشيد ووزيره. يقول الواصف :

«ومشوا حتى انتهوا إلى قاعة مزركشة مليحة، ذات تراكيب وشاذوروانات، ومصاطب وسدلات، وخزائن عليها السّتور مرخيات . وفي وسط القاعة سرير من المرمر، مرصّع بالذرِّ والجوهر. منصوب عليه ناموسية من الأطلس الأحمر. ومن داخله صبية، بعيون بابلية، وقامة ألفية، ووجه يخجل الشمس المضية. فكأنَّها بعض الكواكب الذرية، أو عقيلة عربية»[1].

فالوّصف هنا، وفي شقه الأوّل المتعلِّق بالقاعة، يبدو في اهتمامه بتقصي الأشياء، والتفاصيل إيهاميا، أو أنه يحاول أن يقنعنا بأنّه يحاكي مرجعاً واقعيا. لكن الصفات المسندة إلى الشخصية، تغيب عنها هذه الصفة الإيهامية، فيما سوى لفظتي

---

[1]–ألف ليلة وليلة، ج1 ، ص 34.

(بابلية / عربية) اللّتين قد تحيلانا على التفكُّر في بعض سمات الجمال العربي، وإن كان سياق الوّصف هنا يمنعنا من تمثلها في غير الصورة النموذج أو المثال السّامي، كما تجلّى في صور أخرى من اللّيالي .

كما أنَّ هذا النَّسق الإيقاعي، بتراكيبه المتوازية وألفاظه المتصادية، أو التي تكرِّر أصداء بعضها البعض، وتمنح المقطع ترجيعا صوتيا، ونغما موسيقيا يمتدُّ من بدايته إلى نهايته، يجعلنا نقرِّرُ ألاّ غاية لهذا الوّصف إلاّ إنتاج الجميل – بعبارة بارث– ، وهو ما يؤكِّده من جهة أخرى، استنجاد الواصف في بناء وصفه وتشييد معمارتية، بكلِّ الفنون البلاغية تقريبا ؛ فيحضر علم البيان ممثلا في التشبيه (كأنَّها بعض الكواكب / عقيلة عربية) . وكذا الكناية والاستعارة مذمجتين في عبارة واحدة هي : (وجه يخجل الشمس المضية)؛ ذلك أن الجملة تعبير كنائي عن جمال الوّجه ووضاءته، وقد تجسّد المعنى في قالب استعاري، حيث استعار الواصف للشمس انفعالاً بشريا يجعلها تخجل أمام اشراقة هذا الجمال الأخَّاذ . كما يحضر علم البديع من خلال التراكيب السجعية، الّتي توشّي المقطع، ونذكر منها: (سدلات/مرخيات، المرمر / الجوهر / الأحمر...إلخ).

وإذا كان "العمامي" يتبنى رؤية "رولان بارث" في قوله بأن غاية الوّصف الجمالي تكمن في ذاته، وأنّه مستقل عن أيّة وظيفة تتجاوز إطاره لتشمل سياقه. وهو لذلك سهل العزل، ومن غير أن تتأثر مضامين النّص بذلك[1]. فإنَّنا نقول بأنَّ ذلك لا يكون محققا دائما، وإن رأى "بارث" ذلك فيما تعلّق بالوّصف الواقعي،فإن ذلك يعد سمة من سمات الكتابة الواقعية، وبفقدانها تلك المقاطع، تفقد هذه السمة أو العلامة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنا نلتمس لذلك الوصف في مدونتنا أبعاداً دلالية، تتعالق ومختلف الوّظائف التي يمكن أن يؤديها الوّصف في نص سردي . وذلك كما في الوّصف المتعلق بوصف الجزيرة في حكاية السفرة الثانية للسندباد البحري، والّذي

[1]–محمد نجيب العمامي : في الوّصف ...، ص 206

تلتبس فيه الوظيفة الجمالية بالوظيفة السّردية . كما أشار إلى ذلك العمامي[1]. أما نحن فقد اخترنا أن نستدل على ذلك بهذا المقطع المأخوذ من حكاية "الحمّال والثلاث بنات".يقول الوّاصف :

« حتى أتينا إلى زقاق، هبَّ فيه النسيم وراق فرأينا بوابة مقنطرة، بقبة من الرّخام، مشيّدة البنيان وفي داخلها قصر، قد قام من التراب وتعلّق بالسحاب»[2].

فالطابع الجمالي و/ الزخرفي لهذا الوّصف جليٍّ وواضح، شكلا ومضموناً؛ ذلك أنَّ وصف المكان هنا لا يحاول أن يقدِّم لنا صورة محدّدة عنه، فلا الزّقاق مسمًّى أو معلَّم، ولا القصر مفصل السمات والمعالم . فهذا الوّصف في الحقيقة، لا نستطيع أن نستدل به على مكان ؛ ذلك أنّه يحيل – فيما يبدو– على فضاء ذهني « يحتفي بالصفة الظاهرية للمكان، ووظيفته التخييلية، أكثر ممَّا [يــ] حمل من ملامح مرجعية»[3]، وإلاَّ فماذا نعلّق على قول الواصف " قد قام من التراب، وتعلّق بالسحاب).

كما أن القيام بقراءة تحليلية فاحصة لسياق النّص ككلّ، تكشف أن لهذا الوصف دلالتين: الأولى ذات بعد إشاري، من خلال التدليل على مكانة الشخصية الّتي تسكن هذا القصر، ولن تكون في النهاية إلاّ ولد الخليفة "هارون الرّشيد" أو "محمد الأمين" .ومن جهة أخرى، تقدِّم لنا تلك العبارة قراءة أولية/استباقية للحكاية وللشخصية؛ فالأمين الذي استعمل الحيلة لأجل الوصول إلى الصبية، والزواج منها، يقهرها أشدّ القهر، وينكِّل بها أشدّ التنكيل، لمجرّد أنّه شك في خيانتها له، ولم يحاول التــثبث من ذلك حتى، أو البحث في أسبابه وأحواله . وهو الّذي اجتهد أوّلا في إظهار وجده وولعه بهذه المرأة، وأخرجها من بيتها وقد كانت محصنة فيه كريمة، ثمَّ رماها فيه – وقد قضى وطره منها– مكلومة ذليلة .

فما هذا القصر الّذي قام من التراب وتعلّق بالسحاب،إلاّ صورة رمزية لهذا

---

[1]–محمد نجيب العمامي : في الوّصف ...، ص 207 .208.

[2]–ألف ليلة وليلة، ج 3 ، ص 68.

[3]–شرف الدين ماجدولين : بيان شهرزاد ... ، ص:120

الإنسان،الّذي خلقه من طين.ثمَّ نما وشبَّ فوجد نفسه ابن خليفة العالمين، يحيط به العبيد والمماليك، ومهما يأمرهم يجـــيبوه إليه في الحال، وإلاّ فما يكون لإنسان عاديٍّ أن يجرأ على فعل ما فعل .

وقد يبدو الوّصف مستفيضا في التحديد، والتدقيق مـــن خلال تقصّي الأجزاء وتعليم كلّ جـــزء أو عضو بصفاته أو خاصياته، ومع ذلك تبقى السّمة الجمالية والوظيفة الشّعرية غالبة عليه، وهو ما نستجليه من خلال هذا المقطع من حكاية "الحمّال والثلاث بنات" – دائما –يقول الواصف[*]:

« فنظر الحمّال إلى من فتح لها الباب فوجدها صبية، رشيقة القدِّ، قاعدة النّهد، ذات حسن وجمال وقدٍّ واعتدال، وجبين كغرَّة الهلال، وعيون كعيون الغزلان، وحواجب كهلال رمضان، وخدود مثل شقائق النّعمان، وفم كخاتم سليمان، ووجه كالبدر في الإشراق، ونهدين كرمانتين باتفاق، وبطن مطوي تحت الثياب»[1].

إنَّ هذا التفصيل الّذي يتحلَّى به الوّصف هنا، هو تفصيل مموِّه؛ ذلك أنّه يحيل على المجرد والمطلق، وحتى في المواضع التي يتجلى فيها الوصف حسيا إلى أبعد الحدود، فإنَّه ينشد "المثال" إلى أقصى الأبعاد. فالمرأة هنا تخضع «لخطة وصفية، تتأسس على خبرة المجموعة الحاكية داخل السارد الواحد، والمحكية في سلسلة المتقبلين داخل العصر الواحد، وضمن عصور مختلفة»[2].

بناء على ذلك فإن هذه الشخصية هنا لا ترسم وفق صورتها الواقعية، وإنَّما تستنجد «بمتكررات رسم المرأة في أذهان الرّجال»[3] وتحاول أن تتجلّى في أسمى صور الجمال الأنثوي كما يتصوره أو ينشده الرّجل، وخاصة إذا ماوقفنا على حقيقة

---

[*]–نشير إلى كون هذا المقطع مكرر، حيث حللناه في الفصل الثاني ، وأبرزنا بنيته ، غير أننا سنتناوله هنا من وجهة أخرى كما سيتضح.

[1]–ألف ليلة وليلة، ج1، ص 34 .

[2]–مصطفى الكيلاني: المرأة – الحكاية في الحمّال والبنات من ألف ليلة وليلة ، مجلة فصول، مج13، ع01 ربيع 1994، ص137.

[3]–المرجع نفسه، ص137.

كون هذه الصورّ تكاد تكون واحدة في قصص اللّيالي كلِّها، مع تغليب تفصيل وتغييب آخر، من هذه الحكاية إلى تلك، أو من شخصية أنثوية إلى أخرى داخل الحكاية نفسها.

ويرى "حسن حميد" أنَّ "شهرزاد" أدركت حاجة "شهريار"، وفطنت إلى عاهته (مثليته)[*]، وإلى سبيل شفائه منها،وذلك لا يكون إلاّ بمعرفته «العوالم الأنثوية، وبيان خصائصها وأهميتها، وقوة سحرها. ولذلك فهي تصف له الأنثى وصفاً رائعا، وصفا يمتلك قدرة الجذب، لا لتحقيق الرّغبة، وإنَّما لاستخلاص اللّذة الطبيعية من المعايشة مع العوالم الأنثوية ؛ فهي تحدثه عن أوصاف النِّساء وجمالهن، وتؤنسن مفردات الطبيعة وتلصقها بأجساد الجسد الأنثوي (...) وتسعى بذلك إلى تأثيث الذات الذكورية لديه، بأطياف الأنوثة وألطافها، وتعزيزها ثانيا»[1].

فالوّصف في المقاطع السابقة جميعها، يؤدي وظيفة جمالية تجميلية، أي قالبا ومعنى؛ من حيث أنّه يهدف إلى الإعلاء من شأن الموصوف، وقيمته الفنية و/ الجمالية. غير أنَّه في مواطن أخرى، يحوز قيمة جمالية من حيث الشكل وتقبيحية من حيث المضمون، وهو مانجده محققا في هذا المقطع من حكاية "الحمّال والثلاث بنات".

يقول الوّاصف: «دخلت علي عجوز بوجه مسعوط، وحاجب ممطوط، وعيونها مفجرة، وأسنانها مكسرة، ووجه أغبش، ولحظ أعمش، ورأس أغبر، وشعر أشهب، وجسم أجرب، وقد مائل، ولون حائل، ومخاط سائل»[2].

فالقالب الشعري الجمالي لهذا الوّصف واضح وجليٌّ، ذلك أن المقطع تحكمه بنية التوازي، والتي تمنحه ايقاعاً نصيا متوازنا، ترصِّعه الجناسات، ويفيض عليه السجع من غنائيته، لكنَّها غنائية ساخرة إذا ما قاربناها بمعاني الصفات المسندة لهذه الشخصية، ذلك أن الوظيفة الوصفية « بالغة الوضوح هنا، تطابق بين الخصائص الجسدية، والعيوب

---

[*]–هذا المصطلح يحيل على أنماط من السلوكات الخلافية في المعاملة الجنسية ، أو الشذوذ الجنسي (رجل مع رجل أو امرأة مع امرأة).

– ينظر: حسن حميد : ألف ليلة وليلة القص / الاستماع (سلطان الكلام) مجلة جامعة دمشق ، ص221

[1]–المرجع نفسه، ص241، 242.

[2]–ألف ليلة وليلة، ج1 ، ص 67 .

الأخلاقية»[1].

فهذه العجوز تحتال على الصبية لتخرجها من بيتها أوّلاً، وتسير بها إلى بيت "الأمين"، مفتعلة قصة ابنتها التي تقيم حفل زواجها، ورغبتها الملِّحة في أن تبارك الصبية عرسها بحضورها، وما كانت الصبية تدري أنّها تأخذها إليه (الأمين)، هذا الّذي يريدها للزّواج وقد تمكنت محبتها بمجامع قلبه، فيختار هو الطريقة المناسبة ليُحصّلَ رغبته، وهكذا تجد الصبية نفسها وقد احتجزت في داره، فلا تجد بدا من القبول، وإن صرّحت فيما بعد أنّه تمكن من قلبها لدى رؤيتها أيَّاه. وهو إلى هذا يستحلفها بأغلظ الأيمان ألاّ تختار غيره، وتجيبه مرّة أخرى إلى ذلك وتقسم. ولكن "عجوز الشؤم" هذه وكما أخرجتها من بيتها أوّل الأمر، تكيد لها مرّة أخرى لدى اصطحابها لها إلى السوق، ولصالح رجل آخر، وهي تدرك تماما أنّها حلفت اليمــين ألاّ تخون . ولكنّها تظل تلِّح عليها وتزين لها القبيح، قائلة: « ما الّذي يفيدك من القبلة؟(...)يا بنيتي قد سمعت ما قال هذا الشاب.وما يصيبك شيء إذا أخذ قبلة، وتأخذين ما تطلبينه»[2]. ومازالت بها حتى رضخت لإرادتهما، وهو ما جرَّ عليها البلاء العظيم، والخسران المبين.

فهذه العجوز لا همّ لها سوى أن تشرّع أبواب الهوى للهائمين، وتقول لهم "مارسوا الحبَّ"، ولا ضير إن ديست أعراض، وأهينت حرائر، وهدِّمت بيوت و(صوامع). وكأنَّ بها تريد أن تمنح ما حرمته هي أو لا تقدر عليه لكلّ من يريد، وبلا قيد أو حدٍّ، وهكذا تتطهّر من عقدة النقص لديها .

وفي هذا المقطع الّذي يصف عقيدة المجوس، يمكن أن نسجّل الملاحظات نفسها تقريبا، يقول الوّاصف:

«وقد كانوا مجوسا، يعبدون النّار دون الملك الجبار .وكانوا يقسمون بالنّار والنور، والظلِّ والحرور، والفلك الذي يدور»[3].

---

[1]–محمد بدري : الرّاعي والحملان ، مجلة فصول ، ص164.

[2]–ألف ليلة وليلة ، ج1، ص69 .

[3]–المصدر نفسه، ج1، ص 65 .

فربط هذا الوّصف بما تذكره وتصفه الحكاية، عن مسخ هؤلاء القوم حجارة سوداء، يجعلنا نخرج به عن قالبه الشعري الجمالي، إلى مضمونه الذي يشي بدلالات الإزدراء والإنكار، والتي تسوقها وترسّخها ثقافة الدّين الواحد المتحكمة في ايديولوجيا العصر الإسلامي الوسيط، بل إنّها الإيديولوجيا الوحيدة السّائدة فيه، والّتي لا تستطيع أن تبصر الآخر إلاَّ من خلالها. فالآخر الكافر الضّال، أخ الشيطان(*)، لا بدَّ وأن يلحقه العذاب المهين في الدنيا والآخرة.

وهذه القضية قد أثارتها الخامسة علاوي، إذ لاحظت أن الوّصف في رحلة "إبن فضلان"، يغلب عليه« طابع التقبيح و الإستبشاع لعادات وطباع وأخلاق الأقوام الّذين حلّ عندهم ؛ فراح يصوّرهم بناءاً على نور الحقيقة الّتي جاء من بغداد يحملها بين جنبيه، في أبشع الصوّر وأفضعها، فراح يردِّد عبارة "كالحمير الضّالة" في أكثر من موضع. ممَّا يؤكِّد تراجع الوظيفة التزيينية [للوصف]، وبروز الوظيفة التقبيحية (...) [كما وسم هؤلاء الأقوام]بالوحشية والهمجية، وتغييب العقل والدّين في جميع شؤونهم»(1).

وهذه الرؤية نجد لها أصداء في رحلات السندباد البحري، من مثل ما ورد في وصفه هؤلاء العراة، آكلي لحوم البشر، ونسبه أيَّاهم إلى العقيدة المجوسية(2).

وهكذا تتجلّى الخلفية الثقافية و/ الإيديولوجية للسّارد، ذات تأثير كبير في توجيه الوّصف هذه الوجهة أو تلك، ووسمه بطابع تجميلي تحسيني، أو تقبيحي تشويهي . ليتأكّد لدينا مرّة أخرى – أنَّ فعل الوّصف ليس أبداً عملا محايد أو بريئا . وأن حضور الذات المتلفظة –سواءاً كانت مفردا أو جماعة (السّرد الشّعبي) –في ثنايا الخطاب الوّصفي تكاد تكون مسلّمة لا نقاش فيها .

وآخر إشارة نسوقها في هذا المبحث، هي أن بنية التوازي التي رأيناها تؤثث

(*)–ينظر حكاية السند باد البحري من ألف ليلية وليلة ،ج3 ، ص 81 .

(1)–الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرّحلات ، ص 196، 197.

(2)–ألف ليلية وليلة ،ج3 ، ص 60.

الوّصف الجمالي في المدوّنة، تكاد تكون في الحقيقة طاغية على الوّصف كلِّه، خاصّة فيما تعلّق بوصف الشخصيات وحتى الأماكن . وهو ما يمكن اعتباره دليلا آخر على أنَّ نصوص ألف ليلة وليلة أنتجت أوّل ما أنتجت شفويا، أو نقول صاغتها مخيِّلة متجذِّرة في الثقافة الشفاهية، و « التي تلجأ [عادة] إلى تشكيل الأسلوب، وبناء النصوص على شكل أنماط حافزة للذّاكرة، وفق ديناميات متعددة، منها التكرار، والإيقاع المتوازن، والكلمات المتجانسة، أو المسجوعة، لأنَّ الإيقاع من النّاحية الفسيولوجية يساعد على التذكّر»[1].

وهي الملاحظة التي يوردها "رومان ياكبسون" بشكل آخر، حين يقول : «بقدر ما يكون النّثر الفردي قريبا من الفوكلور، بقدر ما تكون التوازيات سائدة فيه»[2].

وهكذا فالوصف يمكن أن يكون مرجعاً في الحكم على النَّص، وتحديد جنسه (الواقعي، الخرافي، العجائبي...) أو العصر الّذي أنتج فيه، وكذا الثقافة أو المرجعية التي يصدر عنها.

---

(1)–عمر عبد الواحد : السّرد و الشفاهية ، ص 127.

(2)–رومان ياكيسون : قضايا الشّعرية ، ت/ محمد الولي ومبارك حنون ، ص 109 .


خاتمــــــة

من خلال ما تقدم عرضه في هذا البحث ، يمكن الخلوص إلى مجموعة من النتائج الأساسية، وهي:

– يعد الوصف أحد البنيات الخطابية البارزة في تكوين وتشكيل النصوص الحكائية لكتاب "الليالي" كما وقفنا على ذلك من خلال تحليلنا لحكايتي "الحمال والثلاث بنـــات"، "السندباد البحري". وهو إلى ذلك يخضع لتنويعات نمطية أسلوبية، وكذا موضـــوعاتية دلالية متعددة.

– يعد الوصف عن طريق القول أبرز الأنماط الوصفية حضورا ، وأكثرها جـــلاء في الحكايتين المدروستين، وذلك بتأثير بعض الخصوصيات الســـردية للمدونـــة كمـــا أشرنا. إلا أن ذلك لا ينفي طبعا وجود النمطين الآخرين (الوصف عن طريق الفعـــل/ الوصف عن طريق الرؤية) ، وان كان ينزحان في بعض الأحيان للاندساس تحث ذلك النمط الأول للأسباب ذاتها . ومهما يكن نوع الوصف الحاضر في هذا المقطع أو ذاك، فانه يتراوح في بنيته بين وصف خطي قائم على التعداد البسيط للصفات والأفعال ...، ووصف متشعب، قائم على عدة مستويات كما كشفت عنه البنيات التشجيرية للمقـــاطع. وكشف عنه الامتداد الخطي على مستوى الكتابة أو الخطاب.

– الوصف في الحكايتين وصف منظم ؛ يخضع في الغالـــب لبنيـــة مقطعيـــة ذات تخطيط نصي محدد ، قد يخرق في بعض المناسبات بعض السنن المعمول بهـــا فـــي الممارسة الإبداعية الواقعية الغربية، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية قـــد تتجلـــى تلـــك المخططات واضحة صريحة ، يمكن للقارئ أن يتعرف أبعادها وحدودها بشكل تلقائي وسريع ، وقد ترد ضمنية تحتاج غالبا إلى القليل أو الكثير مـــن الـــتمعن والـــتفحص للوقوف على خطة الوصف المتبعة في هذا المقطع أو ذاك. مما يضطرنا أحيانا إلـــى الانتقال من البحث في الروابط السطحية / الشكلية التي تحكم اتساق المقطع الوصفي ، إلى البحث في الانسجام الدلالي الذي من شأنه أن يعيد للسطح اتساقه وترابطه .

– من خلال بحثنا في بنية الوصف لا حظنا غياب منظمات المقطع غير اللغويـــة ، مثل علامات التشـــكيل (Les Marques configurationnelles) الطبـــاعي، كعلامـــات الوقف ، ونظام الفقر(Alinéas). و ذلك يعود في نظرنا إلى كون نصوص ألـــف ليلـــة

وليلة هي نصوص أنتجت مشافهة،أضفى عليها المخيال الشعبي الكثير من خصوصياته وسماته، فجاءت نصوصها المكتوبة مجسدة لذلك الملمح، و مطبوعة بميسمه. و ينعكس ذلك من خلال الرشوح الواضح لبنية التوارد و التكرار التي تنتظم فصول الوصف و مقاطعه؛ أي أنها تتابع وفق تواردها التلقائي في المخيلة الشعبية ، وليس استنادا إلى قواعد الكتابة والإنشاء اللغوي.

– الوصف في خطاب الليالي ومن خلال الحكايتين المدروستين – دائما– لا يأنف من تكرار أوصافه ،سواء كان ذلك داخل المقطع الواحد؛ عن طريق حشد جملة من المترادفات التي تؤدي الدلالة نفسها ، أو بتكرار العبارة ذاتها أكثر من مرة ،و في مناسبات متقاربة. و قد يلجأ الوصف إلى تكرار مشاهد بتمامها، و إن كان لذلك دلالته –غالبا– في السياق العام للنص، إن على مستوى البنية أو الوظيفة المرجوة منه دائما، فإنا نلح مرة أخرى على طبيعة النصوص المتجذرة في الثقافة الشفوية.

و يكون من المفيد أن نذكر في هذا السياق إلى أن ذلك يتعارض مع ما ذهب إليه "هامون"في قوله بأن الوصف –على عكس السرد– يأنف من تكرار أوصافه...،و الحقيقة أن هذا التعارض بين الواقع النصي و المقترح النظري وقفنا له في مدونتنا على تجليات أخرى، خاصة فيما تعلق باستيعاب نص الحكايتين لبعض المقولات النظرية المتعلقة ببنية الوصف ؛ ذلك أن الوقائع النصية قد تأتي مشاكسة للمفهوم النظري في بعض وجوهه–حتى لا نقول تضيق عن استيعابه–أو أنها تبدو من اللزوجة و القدرة على التمطط أحيانا لتستوعب عمليتين وصفيتين في الوقت ذاته.

– هذا ما خلصنا إليه من مبحث البنية، أما فيما تعلق بوظائف الوصف في حكايتي " الحمال و الثلاث بنات" و "السندباذ البحري" ، فقد لاحظنا أن الوصف في الحكايتين غالبا ما يكون ملحقا بغائية تبرر وجوده وحضوره النصي، سواء كانت هذه الغائية بارزة جلية، خاصة فيما تعلق بالدور السردي المنتظر منه؛ كتقديم شخصية ، أو تحديد الإطار الزمكاني للحكاية...، وبالتالي الوظيفة السردية الافتتاحية غالبا، أو أن تخضع تلك الغاية لمتطلبات نصية أخرى، إن على مستوى البنية الشكلية أو الدلالية للخطاب

السردي. وقبل تفصيل ذلك كله نشير بداية إلى كون ذلك الوصف يتجاذبه في عمومه قطبان؛ القطب السردي و القطب الجمالي الشعري، وقد لاحظنا غياب الوظيفة الإبداعية للوصف في المدونة المدروسة. كما أن الكثافة الرمزية للوصف تبدو خافتة فيما وقفنا عليه من مقاطع قليلة.

– تبدو السمة الشعرية و/الجمالية للوصف في تجلياتها الأسلوبية شديدة الالتصاق بوصف الليالي، من خلال الحكايتين المدروستين. كما أن الوظيفة السردية و/الدلالية لذلك الوصف ليست ملغاة –أو حتى ضئيلة–كما هي عليه في الوصف التزييني الواقعي كما لاحظ ذلك غالبية المنظرين للخطاب الوصفي في الكتابة الواقعية؛ ذلك أن غاية الوصف الجمالي في الحكايتين لا تكمن في ذاته –غالبا–،و إنما تشده صلات وثيقة بالنص و تشكلاته الخطابية و الدلالية المختلفة، و يصبح في الكثير من الأحيان علامة دالة على تصورات تخترقه و تتعالى عليه، لتصيره إلى نوع من الجهاز التقييمي ، ذو الوظيفة الميتا–لغوية (لغة انعكاسية)، التي تتحدث عن النص ،بنياته، ونمط استهلاكه.

– يبدو الوصف التعليمي في المدونة المدروسة أكثر التصاقا بالنص الرحلي (حكاية السندباد)، إلا أنه في عمومه يبقى بعيدا عن تجليات الوصف التعليمي بالمفهوم المتداول في الكتابة الواقعية، ويقترب أكثر من مفهوم الإخبار . وحتى في تلك الحالات التي تأخذ فيها تلك المعلومات صبغة علمية معرفية إلى حد ما، فإننا لا نستطيع التثبت من موضوعيتها أو واقعيتها التجريبية.

– كما نلحظ في وصف الليالي –من خلال المتن المحلل في الدراسة– غياب الوظيفة الإيهامية المرتبطة بوصف المكان و/الفضاء عادة، حيث أن الوصف يضفي على تلك التشكيلات المكانية و/الفضائية من الملابسات والإيحاءات مايجردها من خصوصياتها الهندسية /الواقعية، و يبرز الطابع المتحول للمكان، فيجعل منه عنصرا سرديا فاعلا؛ يوثر الأجواء النصية و يشحنها لتبلغ أقصى درجات الإضطراب و التأزم، و تصير الشخصية خاضعة لسلطة هذا الفضاء و محكومة بفاعليته، وعليه تصبح العلاقة فضاء–شخصية علاقة مزدوجة الأبعاد والإيحاء النصي؛ الشخصية

خاضعة للفضاء و الفضاء صورة للشخصية و مؤشرا عليها.و هكذا يكتسب الوصــف فاعلية سردية، تستقطب الحدث السردي عن طريق بث القرائن و المؤشرات، وتستدرج القارئ في مسارات تأويلية متقاطبة:

• الفضاء : طبيعي(واقعي) ⇆ خيــالي(عجــائبي) ، الســكينة (الهــدوء) ⇆ الاضــطراب (التحول).

• الشخصية: رئيسية ⇆ ثانوية، خيرة ⇆ شريرة.

ومنه نقول أن الوصف في الليالي لعبة سردية محكمة النسج و التطريز؛ تؤكــد و تلغي، تفصح وتخفي، تبطئ و توتر،و هي إلى ذلك ترتب و تصنف، تمنح السرد غنى و تنوعا في الأشكال و الطرائق، و تسهم في تأثيث الكون الدلالي للنص.

– في الأخير نقول أن الوصف في الحكايتين ومهما اختلفت موضــوعاته، يحــاول دائما أن يرسم موضوعه في أبعاده المثالية، سواء تعلق الأمر بوصف جمال شخصية، أو ثراء مكان، أو بإبراز الخارق وفوق الطبيعي في هذا الموصوف أو ذاك...،و حتى فيما تعلق بقيم القبح والفظاعة في مستوى الشكل أو السلوك، فإنه يصورها في أقصــى أبعادها كما يتمثلها هذا الخطاب، الذي تبدو له مــن هــذه الوجهــة وظيفــة تنفيســية و/تطهيرية؛ عن طريق تحرير المكبوت، وإعطائه وجودا نصيا يحمل ما يحمــل مــن مدلولاته الاجتماعية و/الفكرية عن تلك اليوثوبيا الضائعة و/المنشودة.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

I. المصادر:

1 ابن الأثير ضياء الدين: " المثل السائر " ، تح – محمد محي الدين عبد الحميد ، بيروت المكتبة العصرية.

2 ألف ليلة وليلة ، منشورات محمد علي البيضوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، 1999.

3 الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تح/ محي الدين عبد الحميد .

4 البخاري أبو عبد الله محمد بن إسماعيل :صحيح البخاري نسخة في أربع مجلدات ، دار الحديث القاهرة .

5 أبو حيان التوحيدي : الإمتاع و المؤانسة ، المجموعة الكاملة في مجلد واحد، دار مكتبة الحياة–بيروت، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ،تح/ أحمد أمين وأحمد الزين.

6 رشيد القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تح /محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت ، ط$_5$ /1986. ابن

7 ابن طباطبا : عيار الشعر ، تح / محمد زغلول سلام : شركة جلال للطباعة العامرية ، النّاشر : منشأة المعارف الإسكندرية ، ط$_3$.

8 أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تح/ محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان.

9 أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، تح/مفيد قميحا ، بيروت.

II- المراجع :

أ- المراجع العربية:

إبراهيم عبد اللّه ، السردية العربية ، بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان/2000.

بحراوي حسن: بنية الشكل الرّوائي ، الفضاء ، الزمن الشخصية ، المركز الثقافي العربي ط1990/1.

بورايو عبد الحميد: التحليل السميائي للخطاب السردي ، نماذج تطبيقية. منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر ، دار الغرب.

بومزبر الطاهر: التواصل اللّساني والشعرية ، مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكنسون. منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم -ناشوون. ش.م.ل. ط1 /2007 .

حليفي شعيب: الرّحلة في الأدب العربي ، التجنيس ، آليات الكتابة ، خطاب المتخيّل ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1/ 2006 .

حميد حسن: ألف ليلة وليلة ، شهوة الكلام / شهوة الجسد ، دار دانية دمشق /بيروت ، ط1 /1989

خطابي محمد: لسانيان النص ، مدخل إلى انسجام الخطاب ، المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء - المغرب / بيروت لبنان ، ط2 / 2006 .

الرقيق عبد الوهّاب: في السّرد : دراسات تطبيقية ، دار محمد علي الحامي ، صفاقص- تونس . ط1 / 1998 .

زويش نبيلة ، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السميائي ، منشورات الاختلاف - الجزائر العاصمة ، ط1 / 2003

ستار ناهضة: بنية السّرد في القصص الصوفي : المكوّنات ، والوظائف ، والتقنيات ، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق/2003.

سركيس حسان: الثنائية في ألف ليلة وليلة، دار الطليعة- بيروت، ط1997/1

سويدان سامي:" الوصف في موسم الهجرة إلى الشـمال للطيّـب صـالح:أوضـاعة وعلاقاته ووظائفه ودلالاته "وارد ضمن كتابة" أبحاث في النَّص الرِّوائي العربي " ، مؤسسة الأبحاث العربية- القاهرة ، ط$_1$ / 1998

عبد الواحد عمر: السرد والشفاهية ، دراسة في مقامات بديع الزمـان الهمـداني. دار الهدى ، ط2003/2.

العجيمي محمد الناصر: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم ، الشعر الجـاهلي نموذجاً ، مركز النشر الجامعي بتونس ومنشورات سعيدان بسوسة ، ط$_1$، جـوان 2003

علاوي الخامسة: العجائبية في أدب الرّحلات ، منشورات جامعة منتوري قسـنطينة- الجزائر،2005-2006

العمامي محمد نجيب: في الوصف بين النظرية والنص السردي ، دار محمـد علـي للنّشر ، صفاقص الجديد ، ط$_1$ ،2005.

الغانمي سعيد: الكنز والتأويل : قراءات في الحكايـة العربيـة ، المركـز الثقـافي العربي،ط$_1$ /1994.

قادري عليمة: نظام الرحلة ودلالتها ، السندباد البحـري عينـة . منشـورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا ، ط2006/1 .

قاسم سيزا أحمد: " في كتابها: بناء الرّواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيـب محفـوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، ط$_1$ /1984

قسّومة الصادق: طرائق تحليل القصص ، دار الجنوب للنشر.

الكعبي ضياء: السرد العربي القديم والأنساق الثقافية وإشكاليات التأويـل، المؤسسـة العربية للدراسات والنشر ، بيروت- لبنان، ط$_1$/ 2005 .

كليطو عبد الفتاح ، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي . دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان ، ط$_3$ / نوفمبر1997.

لحميدان حميد بنية النّص السردي من منظور النَّقد الأدبي، المركز الثقـافي العربـي بيروت- لبنان / الدار البيضاء - المغرب، ط$_3$/ 2000 .

ما جدولين شرف الدين: بيان شهرزاد : التشكلات النوعية لصور الليالي ، المركز الثقافي العربي ،ط$_1$ /2001.

مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، دار الغرب ، وهران – الجزائر.

مرتاض عبد الملك: ألف ليلة وليلة ، تحليل سميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون – الجزائر/1993 .

مرسلي دليلة ، كريستيان عاشور ، زينب بن بوعلي ، نجاة خذة ، بويا ثابتة : مدخل على التحليل البنيوي للنّصوص ، دار الحداثة ، ط$_1$/1985 .

الموسوي محسن جاسم: سرديات العصر الإسلامي الوسيط ، المركز الثقافي العربي ، ط1 /1997

مونسي حبيب: " تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق " ، دار العرب للنشر والتوزيع ، يناير 2003

مويقن المصطفى: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة ،دار الحوار ، اللادقية – سوريا ، ط1 2005

يوسف آمنة: " تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، دار الحوار ، سورية– اللاذقية ، ط1 /1997

ب – المراجع المترجمة:

بارث رولان ، فليب هامون ، أيان واط ، ميكائيل ريفاتير : الأدب و الواقع ت / ع الجليل الأزدي ومحمد معتصم ، منشورات الإختلاف– الجزائر العاصمة ، ط$_1$ /1992

بارث رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي ، ت / منذر عياشي . مركز الإنماء الحضاري ، ط$_1$/ 1993

تودوروف تزفتان : الشعرية ، ت / شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال – الدار البيضاء –المغرب ، ط$_2$ / 1990.

تودوروف تزفتان: مدخل إلى الأدب العجائبي ، ت / الصديق بوعلام ، دار الكـــلام – الرّباط ط1 /1993.

جنيت جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية ، ت / محمد معتصم ، منشـــورات المركـــز الثقافي العربي ، ط1 /2000 .

ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعـــد الحداثـــة . ت / خميســـي بوغرارة. منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللِّســـانيات – جامعـــة منتـــوري قسنطينة 2003 .

فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة ، ت / إبراهيم الخطيب . الشـــركة المغربيـــة للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1 /1986.

كليطو عبد الفتاح: العين والإبرة ، دراسة في ألف ليلة وليلة ، ت / مصطفى النحال ، نشر الفنك للتّرجمة العربية . الدار البيضاء /1996.

هامون فليب: سميولوجية الشخصيات الرّوائية ، ت / ســـعيد بنكـــراد، دار الكـــلام – الرّباط / 1990 .

هامون فليب: في الوصفي ، ت . سعاد التريكي ، المجمع التونســـي للعلـــوم والآداب والفنون (بيت الحكمة) ، ط1 /2003 .

ياكبسون رومان: قضايا الشعرية ، ت/مبارك حنون ومحمد الـــوالي ، دار توبقـــال – الدار البيضاء–المغرب ، ط1/1992

ج- المراجع الفرنسية

Adam –J.M. Petit .Jean .A : le texte descriptif (Poétique, Historique et linguistique textuelle) Avec la collaboration de Revaz .f . Édition Nathan, Paris 1989, l'introduction

Adam –J.M. Petit .Jean .A : le texte descriptif (Poétique, Historique et linguistique textuelle) Avec la collaboration de

Feirdinand de Saussure : cours de linguistique générale , Edition critique préparée par Tullio de Mauro Payet-paris /1984

-Genette Gérard :Figures II, collection « tel quel »aux édition du seuil, 1969.

Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du Roman . Édition du seuil 1978

-Yves Reuter : introduction à l'analyse du Roman, Armanat colin 2eme édition 2006

Adam .J.M. Le Récit, que sais je ? 2éme édition, avril 1987

الموسوعات والمعاجم

أ- العربية

ابن مالك رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، فيفري 2000.

ابن منظور: لسان العرب ، دار بيروت للطباعة والنشر، 1968.

المترجمة

61دومينيك مانقونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ت/محمد يحياتين ، منشورات الاختلاف ، ط1 /2005.

ج- الفرنسية

63 jean Dubois , Mathé Géacomo, louis Gaespin, Christiane Marcellesi, Jean –Baptiste Marcellesi,Jean-Pierre Mevel:Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, la rousse 1994 pour la première édition

64 le Robert : Dictionnaire d'apprentissage de la langue française : rédaction dirigée par Alain Rey . Dictionnaire le Robert -12, avenue d'Italie –Paris XIII

62 Gremas .A.J, Courtes.J : sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, collection dirigée par Bernard et François Rastier , Saint Germain – paris 1993

IV. الرسائل

65 بورايو عبد الحميد: المسار السردي وتنظيم المحتوى، مخطوط رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر : 1995-1996

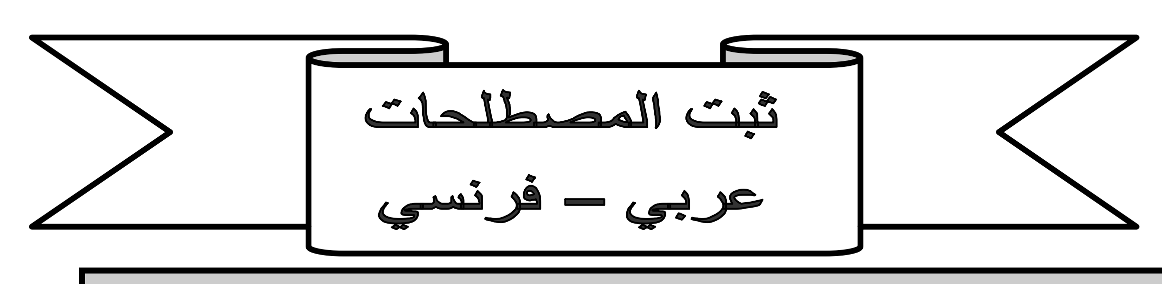
66بوقدوم نجوى:أدبية الرحلة في سفرات السندباد البحري ، مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة منتوري – قسنطينة 2005-2006 .

V. الدوريات

67**مجلة** أفاق ، مجلة دورية يصدرها اتحاد كتاب المغرب بالرباط ، العدد 8-1998/9 (عدد خاص بطرائق تحليل السرد الأدبي .

68مجلة الكرمل ، مجلة ثقافية تصدر عن فلسطين ، نيقوسيا ، عدد 61 /1999

69مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الانسانية ، مجلة علمية دورية محكمة ، المجلد 21 ، العدد (3+4) 2005 .
70مجلة فصول : مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مجلد 13 ، العدد 01 ربيع1994 ، (عدد خاص بألف ليلة وليلة).



أ

احتراب تام	Belligérance parfaite
اتساق	Cohésion
أداة تنظيم	Organisateur
إعادة صياغة	Reformulation
استعارة	Métaphore
استمرارية إحالية	Continuité référentielle
إشكالي	Problimatique
افتقار	Manque
اعتيادي	Plus familier
إلمام	Conglobation
انسجام	Cohérence
أولوية	Priorité

ب

بداية	incipit
بروزوبوبي	Prosopopée
بروزو بوغرافيا	Prosopographie
بنية	Structure
▪ أساسية	De base
▪ فوقية	Superstructure
▪ مقطعية	Séquentielle
بورتريه	Portrait

ت

focalisation	تبئير
Fragmentation	تجزئة
Plan de texte	تخطيط النص
Ancrage	ترسيخ
narrativisation	تسريد
Dénomination	تسمية
comparaison	تشبيه
Anatomique	تشريحي
Solidarité référentielle	تضامن مرجعي
énumération	تعداد
Mise en relation	تعليق
Affectation	تعيين
Hétérogénéité	تغاير نصي
Condensation	تكثيف
Parallèle	توازي
Topographique	توبوغرافيا
Unification	توحيد
expansion	توسعة

ج

Inventaire	جرد

ح

Etat	حالة

Initiale	▪ بدئية
Espace	حيز
▪ géographique	▪ جغرافي
(Volume) graphistique	▪ طباعي

خ

Meta texte	خارج نصي
Propriété	خاصية
Discours	خطاب
▪ narratif	▪ سردي
▪ Délibératif	▪ مشاوري
▪ Descriptif	▪ وصفي
Procès de récit	خط سردي

د

Dramatisé	درامي
Durée	ديمومة

ر

narrateur	راوي
▪ Homodiagétique	▪ جواني الحكي
Roman	رواية
▪ Naturaliste	▪ الطبيعانية
▪ Réaliste	▪ الواقعية

ز

Temps	زمن
▪ Du logos	▪ الكتابة
▪ Du cosmos	▪ كوني

س

Récit	سرد
▪ Ultérieur	▪ لاحق
Narratologie	سرديات
Sémantico- paradigmatique	سيميو – تداولي

ش

Personne	شخصية واقعية
Personnage	شخصية وهمية
Dynamique	دينامية
Statique	سكونية

ط

Mode	طريقة
▪ D'emploi	▪ عمل

ع

Facteur	عامل
▪ De textualité	▪ نصانية
Démonstration	عرض
Marque	علامة
▪ Configurationnelle	▪ تشكيل
Partie	عنصر

ف

Alinéas	فقر
Faire/agir	فعل
Actants	فواعل

ق	
Dire	قول

ك	
Coronographie	كرونوغرافيا
Aptitude	كفاءة

ل	
nomenclature	لائحة
Linguistique	لسانيات
▪ Textuelle	▪ النص
Hypotypose	لوحة

م	
Indice	مؤشر
prédicats	مسانيد
▪ Qualificatifs	▪ نعتية
▪ Fonctionnels	▪ وظيفية
ensemble	مجموعة
Sous -	▪ فرعية
diagiesis	محاكاة قولية
Vraisemblable	محتمل
Informants	مخبرات
référence	مرجع
Norme	معيار
▪ Esthétique	▪ جمالي
▪ Technologique	▪ تكنولوجي
▪ Linguistique	▪ لساني

Aspectualisation	مظهرة
Acceptabilité	مقبولية
Séquence	مقطع
(dominante) séquentielle	(غالبية) مقطعية
Enoncé	ملفوظ
▪ S pseudonarratifs	▪ ات سردية مزيفة
▪ S d'etre	▪ ات كينونة
Locus amonus	مكان ساحر
Assimilation	مماثلة
Perspective	منظور
thématisation	موضعة
Thème	موضوع
▪ Titre	▪ عنوان
▪ Sous titre	▪ عنوان فرعي
ن	
Voir	نظر
Type	نمط
و	
description	وصف
▪ Décoratif	▪ تزييني
▪ Explicatif	▪ تعبيري
▪ Symbolique	▪ رمزي
▪ De type voir	▪ عن طريق الرؤية
▪ De type faire /action	▪ عن طريق الفعل
▪ De type dire	▪ عن طريق القول
Fonction	وظيفة

▪ créative	ابداعية ▪
▪ informatique	اخبارية ▪
▪ Cataphorique	استباقية ▪
▪ Anaphorique	استرجاعية ▪
▪ Indiceil	اشارية ▪
▪ idéologique	ايديولوجية ▪
▪ émotive	انفعالية ▪
▪ Focalisante	تبئيرية ▪
▪ Exprissive	تعبيرية ▪
▪ Didactique	تعليمية ▪
▪ Représentative	تمثيلية ▪
▪ Organisatrice	تنظيمية ▪
▪ Sémoisique	تنظيم المعنى ▪
▪ Esthétique	جمالية ▪
▪ Ornemental	زخرفية ▪
▪ Narrative	سردية ▪
▪ Axiologique	قيمية ▪
▪ Mimesique / Mimétique	محاكاة ▪
▪ Pause	وقفة ▪

ملحق الأخطاء الطباعية الواردة في البحث

الفصل	الخطأ	الصواب	رقم الصفحة
مقدمة	- أو المضموني للخطا	للخطاب	ب
	- تم الاهتمام في مرحلة ثانية	ثم	ب
	- وهكذا فان النص	فإن	ب
	-وان كان للسرد	إن	ب
	- فان ذلك لا يلغي حضور	فإن	ب
	-لكل نمط من تلك الأنماط وظائف	وظائفا	ت
	- ثم التدرب على مسائلة	مساءلة	ت
	- و ان كان الأمر لا يخلو	إن	ت
	- وان بدا أنهما يختلفان	إن	ت
	- تزاوج بين امكانات الواقع	إمكانات	ث
	- أو أنه من قبيل الترف	أم	ث
	- من خلال مسائلة الفكرين	مساءلة	ث
	- فانه لا يمكننا أن ندعي	فإنه	ح
المدخل	- محمد ناصر لعجيمي	العجيمي	هامش رقم (1) ص9
	- ثم بإظهارها فيه	بأظهرها	10
	- وتبت عند الشاهد	ثبت	11
	- حكمنا له الجودة	بالجودة	13
	- و بعده مكيفا من مكيفات	يعده	هامش رقم(**)ص13
	- ضياء ابن الأثير	ضياء الدين ابن	هامش رقم(4) ص13
	- أو وصف الطل	الطلل	14
	- رسم تاريخ	تأريخ	16
	- الظواهر البلاغية و تعديدها	تعدادها	16

	– لم يعرف إلي سنة 1749	إلا	16
	– محمد الناصر العجيمي	ناصر	هامش رقم (**)+ رقم (2)ص17يصحح في جميع الصفحات
	– وصف السبل الجالية	الجالبة	18
	– الوصف الثابث الشاهد	الثابت لشاهد	19
	– بتتابعها الترتيب	الرتيب	20
	– تبرز فيه توليدية الغة	اللغة	20
	– استشهد به العجمي	العجيمي	هامش رقم(4) ص23
	– lalinguistique	la linguistique	24
	– وهو ما يقول له	به	هامش رقم(*) ص24
	– محاولة شرح أو بينينة	بَنْيَنَة	هامش رقم(**)ص27
	– بالنسبة للتابع القصة	لتتابع	29
	– تبد توقعية	تبدو	29
	– في أي نص سردي: وهي:	سردي وهي:	30
	– هذه القيمات الاستهلالية	التيمات	36
الفصل الأول	– مشهد أخاذ مبرر نفسي	أخاذ ← مبرر	38
	– النظر إل مشهد	إلى	38
	– الجرد(ventaire)	(inventaire)	43
	– بنية الوصف الترتيبية	التراتبية	هامش رقم(*) ص45
	– من حيث تسلسل	حيث هو تسلسل	هامش رقم(***)ص45
	– النصوص من جهته	جهة	هامش رقم(*) ص46
	– التزيينية(أبهمة)	أبهة	48

	(Ns.L' linguistiques) –	L' inguistiques	49
	–كما عوض الكاتب لها في كثابيه	عرض/ كتابيه	هامش رقم(*) ص50
	– الصادق مسومة	قسومة	هامش رقم(3) ص51
	–إلى أننا نتقيد	لم نتقيد	هامش رقم(*) ص52
	– لك أن الوصف	ذلك	53
	–المخبرات(Les informations)	informants	هامش رقم(*) ص53
	– وظائف بعضها	لبعضها	54
	– آلان روب غربيه	غرييه	56
الفصل الثاني	– يتحلى الوصف	يتجلىحصور الوصف	59
	– وأنشرح صدري	انشرح	62
	– ألف ليلية و ليلة	ليلة	64(تصحح في كل الصفحات)
	– و يسمينا	ياسمينا	66
	le propriété –	Ies proprietes	68
	l'aspctualisation –	I'aspectualisation	69
	– وقد أحسن	أحس	72
	– أنه يندرج	يتدرج	74
	– إ'ن الموضوع– الموضوع	العنوان	77
	– أن يختطفتها	يختطفها	78
	– جملة(اعتبرناه فرعيا...ككل)	الثانيةمكررة	هامش رقم(**)ص79
	– وه ذه العبارة	هذه	81
	– جملة(نستدرك..إليه)	مكررة	هامش رقم(*) ص81

	- العنوان- الرئيس-كثيرا	الرئيس (مكان)، ثم منظمي الفضاء "تحت" و"بجانب"، حرف العطف (الواو) الذي تكرر كثيرا	83
	-سرعان ما ينتبه	يتتبه	84
	- استوي لحمه	استوى	86
	- المقطعين الأوليين	الأولين	91
	- فككت عمامني	عمامتي	91
	- كما تدل على ذلك الفعل لاح	يدل	105
	- محددًا الفضاء	محددَا	113
الفصل الثالث	- ean Raymond	Jean	118
	- بين المتلقي والسارد من جهته	جهة	118
	- الافتقار التي تعاني منه	الذي	122
	- الخطاب الوصفي ا؟لأدب	الأدب	هامش رقم(2)ص122
	- الراوي يضيف	يصف	123
	- هو من دلالة على الحزن	هو دلالة	125
	- منقوش عليه عليه أسماء	عليه أسماء	131
	- عشرة نخوت	تخوت	133
	- ذلك أن أوصافه أنها ملائمة	أوصافه ملائمة	135
	- للإحساس بعجائبه الفضاء	بعجائبية	135
	- والتي اقتطعن منها	اقتطعنا	136
	- وادي الماسي	الماس	141
	- في صورته التمثلية	التمثيلية	143

	- أصفر لونه	اصفر	143،144
	- تنتظم التفاصل	التفاصيل	145
	- على الفوكه	الفواكه	147
	- والَتبَرِ لونا	التِّبرِ	147
	- ألف ليلة و لية	ليلة	هامش رقم(1)ص169
	- محلية فصول	مجلة	هامش رقم(1)ص150
	- بغلقتين من البنوس	الأبنوس	151
	- ويفرح فوق الماء	يفرخ	162
	- أو المرسل تعريها	وتعريها	163
	- بالقطب الأخر	الآخر	169
	- أيها الملك، سعيد	الملك السعيد	هامش رقم(*)ص169
	- نجوى بوقادوم	بوقدوم	هامش رقم(3)ص172
	- و بردٌ ذلك كله	بِرَدِّ	174
	-إلى من فتح لها الباب	له	179
	- بأجساد الجسد	بأجزاء	هامش رقم(1)ص181
	- محمد بدري	بدوي	هامش رقم(*)ص182
خاتمة	- وان كان ينزحان	إن كانا	185
	- للإندساس تحث	تحت	185
قائمة المصادر والمراجع	- رشيد القيرواني	ابن رشيق القيرواني	189
	- لسانيان النص	لسانيات النص	190
	- مونسي حبيب: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار العرب	شعرية المشهد في الإبداع الأدبي،دار الغرب	192

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

الملخص

يعد الوصف موضوعة أثيرة في التاريخ الأدبي ممارسة(إبداعا) و تناولا أو تدارسا (نقدا).ولما كان الوصف في بداياته وسيلة المبدع لالتقاط صور الأشياء و الموجودات من حوله، ونقلها أو تمثيلها في لوحات تعبيرية و/لغوية، تحاكي الواقع الخارجي وتضاهيه تمثلا وتنوعا ووضوحا، فإنه كان من الوجهة النقدية محكوما باشتراطات بلاغية جمالية وأخري تبليغية ايصالية، تلزم جميعها الأديب أو الواصف بأن يجعل الموصوف ماثلا بحسه أمام السامع، وفي أبهى و أكمل صوره المعلومة والمنشودة.وتكون بذلك دقة الوصف وبراعته، وإيفائه بموضوعه، أهم القضايا المطروحة على المستوى النقدي.

ومع ازدهار الممارسات الإبداعية والنقدية العالمية، وارتباطها بميادين معرفية ذات صلات قريبة وبعيدة بالحقل الأدبي، وما نتج عنه من إعادة صياغة لجل المفاهيم و القضايا المشكلة للنظرية الأدبية. واستحداث مفاهيم جديدة للكتابة و القراءة و النص(الأدبي)،وهي المصطلحات التي أضحت بديلا رؤيويا و منهجيا لاستخدامات قديمة متعلقة بمفهوم الإبداع و النقد والنوع أو الجنس الأدبي.

و هكذا أعيد بسط الأسئلة القديمة وفقا لهذه التصورات الجديدة. وطرحت قضية الوصف من منظور النص الإبداعي؛ ذلك أن إشكالية الوصف لم تعد في علاقته بموضوعه و/منشئه (قائله)، وإنما في علاقته بالنص الذي يكتنفه ن وبالخطاب الذي يؤمه.و تحول الأمر من البحث في تجلياته البلاغية و/الأسلوبية إلى النظر في تشكلا ته البنيوية. ومن التركيز على أبعاده التصويرية إلى البحث في مختلف التأثيرات والأدوار النصية التي يمكن أن يشغلها بنيويا ودلاليا.وهي الأفكار التي انطلقنا منها لبناء مشروع التصور لهذا البحث.

وقد اخترنا أن نقارب موضوع الوصف في متن الليالي(نصوص ألف ليلة وليلة)، هذا المتن الذي يجسد بامتياز خصائص النص الواحد المتعدد، والتي تجعل منه فضاء قرائيا منفتحا على شتى المداخل و الرؤى النقدية.و لتعذر انجاز دراسة تمسح المتن كله لاتساعه أولا،مما قد يوقعنا في مطبات التسطيح و التعميم، ولكون هذا البحث مشروط بمدة زمنية قياسية ثانيا، فقد لجأنا إلى الانتقاء؛باختيارنا لنصي: حكاية "الحمال والثلاث بنات" وحكاية "السندباد البحري"، وهما نصان يلتقيان في الملمح العجائبي الذي يؤثث أجواءهما، ويتكاملان من حيث الإمكانات والطرائق الوصفية و/السردية التي يقدمانها.

وعليه صغنا عنوان بحثنا كالآتي:

بنية الوصف ووظائفه في ألف ليلة وليلة: حكايتي "الحمال والثلاث بنات" و "السندباد البحري" نموذجا.

ورأينا أن نقسمه إلى مدخل و ثلاثة فصول،بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة تكون حوصلة نهائية لما توصل إليه البحث. نتناول في المدخل موضوع الوصف في التراث البلاغي و/النقدي العربي و الغربي، ثم نحلل في الفصل الأول مختلف المقولات والمفاهيم النظرية المتعلقة بمبحث الوصف وفق التناول النقدي الحداثي له. أما الفصلان الآخران فنفردهما للدراسة التطبيقية، حيث نحلل في الفصل الثاني بنية الوصف في حكايتي "الحمال والثلاث بنات" و "السندباد البحري" من ألف ليلة وليلة، ثم نعرض من خلال الفصل الثالث و الأخير المختلف الوظائف الحكائية والدلالية للوصف في الحكايتين المذكورتين آنفا.

ولما كان تركيزنا من خلال هذا البحث ينصب على مبحثي البنية و الوظيفة، مما يلزمنا القيام بعمليات قرائية وصفية تحليلية تمسح مسافتين نصيتين متكاملتين ، ننتقل بموجب الأولى بين السطح و العمق ، ونتردد وفقا للثانية بين الداخل والخارج، وهو مادفعنا دفعا إلى تبني مقترحات النظرية النقدية النصية في هذا الباب، ووجدنا في مفاهيم البنية و الإتساق والإنسجام ، والسياق الداخلي و الخارجي ، والمبدأ الحواري للنصوص سبيلنا و ملاذنا في إجراء هذه المقاربة. دون أن يمنعنا ذلك من الإفادة من منجزات النظرية النقدية الحديثة في توجهاتها المختلفة بما يخدم موضوع بحثنا طبعا، ونخص بالذكر نظرية السرد الحديثة ، أو علم السرديات(**la narratologie**).

أما عن أهم المراجع المعتمدة في إنجاز هذا البحث، فنذكر على وجه الخصوص كتاب"فليب هامون" (في الوصفي) (كتاب مترجم)، وكتاب (النص الوصفي) لـــ "جون ميشال آدام" و"بوتي جان أندري" بالنسبة للدراسات الغربية، وكتاب (الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم) لـــ"محمد الناصر العجيمي" وآخر بعنوان (في الوصف بين النظرية والنص السردي) لـــ"محمد نجيب العمامي" بالنسبة للدراسات العربية .

Summary

Description is a preferred place in the literary history of practice (creativity) and training or learning (critical). As the description in the offing and creative way to capture images of objects and assets of the contract, transferred or represented in the portrait paintings and / linguistic simulated outer matched and represent diverse and clear, it was governed by the requirements of the cash-oriented rhetoric, aesthetic and other of the communication, all writers or Describer are required to make the description as real body with all its nice qualification and pictures. and thus the accuracy of the description and the skill, and capture all subjects, the most important issues critical level .

With the flourishing of creative practices and the global critic, and their fields of knowledge and close connections with the far field, literary, and resulted in the reformulation of the concepts and almost all problematic issues of literary theory. And the development of new concepts of writing and reading, and text of literature, a terminology that has become systematic uses of old related to the concept of creativity and criticism and literary type or sex.

Thus extension of the old questions, according to these new conception. And raised the issue of the description text from the perspective of creativity; the problem of description is no longer in the relationship and of its subjects/ origin, but in its relationship with the original text and the discussion that is unsolved. And turning it to find the expressions and rhetorical / stylistic to consider the form of structural. It is focusing on the ideological aspects of the research in the different text effects and roles that could be occupied by structural and Semantically. It is the ideas that we started to build a concept for this research.

We have chosen to study the theme nights in the body of the description (the text of A Thousand and One Nights), this text which takes the characteristics of the privilege of a single multi-text, which makes it learning open space to the various entrances and concepts of criticism. And we could not complete the study that leads us firsts, generalization, and superficial study. and the fact that this research was conditional on the length of record time, secondly, we have turned to the selection; choice of texts: the tale of the "beauty and the three girls" and the story of "Sindibad The Sailor", the two meet in two versions, which feature fantastic Furnishes Joshua, and complementary in terms of possibilities and modalities of methods and / narrative in which they give.

Thus we have established our research title as follows:

Structure and functions of the description in the Thousand and One Nights:

my story "carrier and the three girls" and "Sindibad The Sailor" model.

We have seen that to divide the entrance and three chapters, in addition to an introduction and a summary conclusion to be reached in the final of the research. We turn in the entrance the description in the subject of heritage values and / Arab and Western criticism, and then I analyze the various claims and theoretical concepts concerning the description accord to modern study description in accordance with it. The other two chapters applied to the study, which analyze the structure of Chapter II described in my story "carrier and the three girls" and "Sindibad The Sailor" from the Thousand and One Nights, and then we offer through the third and last chapter narrative and semantic functions of the described in the two fables.

As the focus of this research is on Mbgesi structure and function, which we need to carry out a descriptive and analytical Aqraiip wiping Msavtin Nasitin complementary, the first move under the surface and depth, according to hesitate between a second home and abroad, a Madfna push to adopt the proposals of the theory of monetary Text In this section, and found the concepts of structure and consistency and coherence, and the context of internal and external, and the principle of the Apostle and the texts of our way in the conduct of this alternative approach. Without that prevent us from benefiting from the achievements of modern monetary theory in different directions to serve the theme of our course, and especially the narrative theory of modern science or Alsrdiat (la narratologie).

As for the most important references in the approved completion of this research ar the book of "Philip Hamon" (the descriptive) (book an interpreter), and a book (descriptive text) of the "Jean Michel Adam" and "Petit Jean. A" for Western Studies, a book (descriptive discourse in ancient Arabic literature) of the "Mohammed al Nasser Lajimi" and another title (in description between theory and narrative text) of the "Mohammed Najib al Amami" for Arabic studies.

Résumé

La description est un sujet remarquable dans l'histoire de la littérature.

Au début, quand la description était un moyen pour prendre les images des choses qui nous entourent et les transmettre sous forme de tableaux descriptifs, qui reflètent fortement la réalité et l'expliquent clairement ; ce moyen était conditionné par l'esthétique et la transmission – ces conditions qui obligent l'auteur (l'auteur) à présenter l'objet dans la meilleure image devant le récepteur (lecteur / auditeur) pour prouver l'escactitue de la description.

Mais l'évolution des pratiques de la création et le critique au niveau mondial (universel) et ses relations avec d'autre domaines de connaissances reliées à la littérature ainsi que la reformulation des principes de la (règle) théorie littéraire et l'évolution des principes de l'écriture et la lecture a remplacé les anciennes méthodes sur les plans : création , critique , modèle et modèle littéraire.

Et c'est ainsi qu'on a reformuler les anciennes interrogations suivant les nouvelles idées proposées et on a reposé le problème de la description à partir du texte littéraire et du discours (structure / signification).

C'est en partant de ces idées qu'on a créé la plate-forme de notre projet et on a choisi de faire une approche dans le sujet de la description : (texte : mille nuit et une nuit.) (alf laila oua laila) . Ces textes, qui par leur riche contenance concrétisent les qualités du texte multiple et unique à la fois ouvert à la lecture et à la critique.

La grandeur de l'œuvre empêche l'exploitation complète et pour éviter la simplicité nous avons choisi deux textes :

1/ « le porteur et les trois filles »

2/ « Sindabade el bahri »

Ces deux textes qui se rencontrent dans l'apparence extraordinaire et fantastique l'un complète l'autre par le contenu.

Nous avons choisi le titre à notre projet :

- la vision : la structure de la description et ses fonctions dans « mille nuit et une Nuit ».

Extraits : 1- le porteur et les trois filles.

2- sindabad el bahri.

Nous avons organisé notre projet comme suite :

- Une préface et trois chapitres.
  - ✓ La préface explique l'approche historique de la description dans les deux cultures arabe et occidentale à travers deux esprits critiques.
  - ✓ Chapitre 1 : « la description approche théorique. »

Il traite tout ce qui concerne la description selon la critique moderne.

- ✓ Chapitre 2 : Il est réservé à la recherche dans la structure de la description à partir des textes choisis.
- ✓ Chapitre 3 : Parle des différentes fonctions et les rôles de la narration et de la signification occupées par la description dans les deux textes.

Nous avons appuyé dans ce projet sur la structure et la fonction par des opérations de lecture descriptive et analytique qui font rapprocher deux textes qui se complètent ce qui a abouti à la prise en charge des propositions de la théorie de la critique textuelle.

Et nous avons découvert dans les termes de la structure : la cohésion, la cohérence, le cotexte et le contexte et l'intertextualité une bonne base pour faire cette approche sans oublier bien sur ce que la théorie, critique moderne a rapporté pour notre projet et surtout la narratologie.

Les différents ouvrages sur lesquels a reposé notre projet :

- « Du descriptif » d’après : Philipe Hamon.
- « le texte descriptif » d’après : Jean Michel Adam/ Petit Jean A.
- « le discours descriptif dans l’ancienne littérature arabe » d’après : Nacer Ajimi.
- « la description entre la théorie et le texte narratif » d’après : Mohamed Najib.